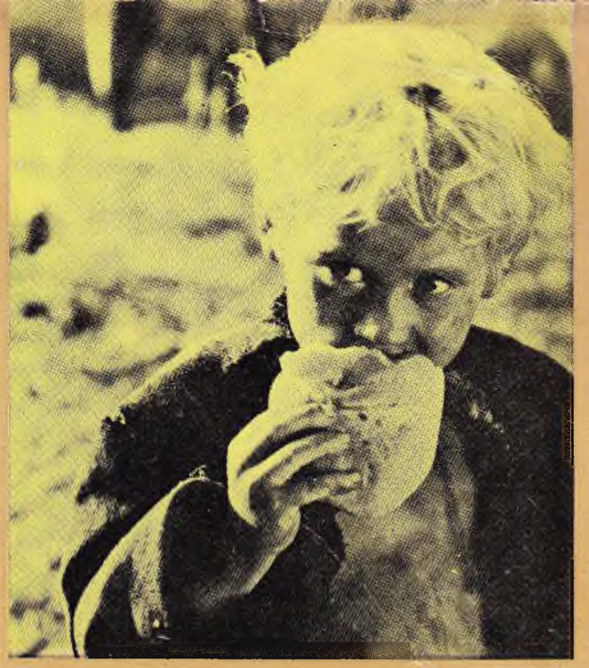
yeni sinema

sinema dergisi/nisan-mayıs 1966





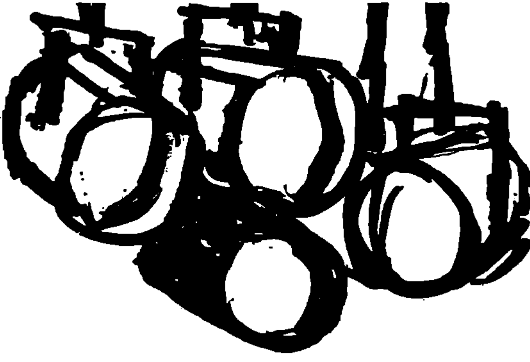
sergey bondarçuk / soudba tcheloviek / bir insanın alınyazısı (1959).

yeni sinema

yıl 1 sayı 2 nisan - mayıs 1966

içindekiler

yeni sinema • sinematek derneğinin organı olarak yaz ayları dışında yayınlanır sinema dergisi • sahibi: sinematek dernegi adına şakir eczacıbaşı • yazı işleri sorumlusu: hüseyin hacıbaşıoğlu • yazı kurulu: onat kutlar, hüseyin baş, giovanni scognamillo, sungu çapan • grafik: sungu çapan • dergide yayınlanan yazılardaki düşüncelerin sorumluluğu yazarlarına aittir, dergiyi bağlamaz • dergiye yazı vermek ve başka konularda görüşmek için her cumartesi satt 10 - 12 arasında aşağıdaki adrese başvurulabilir • yönetim yeri sinematek derneği, mis sokak, 12 şeref han kat 3, beyoğlu/istanbul • her çeşit yazışma: p. k. 307 beyoğlu/istanbul • sayısı beş yıllığı kırk liradır • dizgi, baskı: çeltüt matbaacılık koll. şti. • basım tarihi 16 mayıs 1966.



İKİNCİ SAYIDA

Yeni Sinema'nın ikinci sayısı çeşitli teknik güçlükler yüzünden bir süre gecikti. Dergi'nin her bakımdan dolgun ve araştırıcı bir nitelik kazanmasını istediğimizden bu gecikmeyi göze aldık. Bu sayının oldukça geniş bir bölümü Türk sinemasını doğrudan doğruya ya da dolayısiyle ilgilendiren yazılara ve tartışmalara ayrıldı. Yeni Sinema, ulusal sinemanın gelişmesi, sanat değeri belirli bir düzeyin üzerinde eserler verebilmesi için önce içinde bulunduğumuz durumun korkusuzca açıklanmasını, nedenlerinin çeşitli yönleriyle ve dürüstçe ortaya konmasını istemektedir. Derginin yazarları yerli sinema endüstrisinin sorunlarının, toplum yapımızla sıkı ilişkileri bulunduğunun, bu yüzden soyut, ayrı bir alan olarak düşünülemiyeceğinin bilincindedirler. Bu sorunların çözülebilmesi için köklü tedbirlerin, yeniden düzenlenmelerin gerektiği açıktır. Türk sineması, bir sanat olarak ta, öbür ülkelerin sanatından soyutlanmış bir biçimde düşünülemez. Yeni Sinema Türkiye ölçülerine değil evrensel sinema sanatı değerlerine önem vermektedir. Bu yüzden sanat düzeyinde gelişen ulusal bir Türk sineması, bu evrensel çabaya katılıncaya kadar Yeni Sinema, öncü dergilerin sürdüğü savaşı izleyecek, daha da ileri götürecektir.

Bu inceleme ve eleştirme çabasının, bilimsel, yanlışsız, eksiksiz olması için bütün olanaklar araştırılacak, Yeni Sinemanın ilerdeki sayılarından biri bütünüyle Türk sineması konusunun tartışılmasına ayrılacaktır. Bu sayımızda üç sinema yazarı, Tanju Akerson, Baykan Sezer, ve Sezer Tansuğ, Jean Douchet'nin katıldığı açık oturuma paralel olarak aynı konudaki düşüncelerini açıklıyorlar. Jak Şalom'un sabırlı çalışmasına borçlu olduğumuz açık oturum kayıtlarında ise tartışmanın asıl konusunun yanısıra, Dergimizin ilerde üstünde önemle duracağı bir konuya «Bağımsız Sinema» konusuna dokunan ilginç sözlere rastlıyacaksınız. Bu sayımızda yayınladığımız ikinci bir açık oturum, Uluslararası alanda yeni yeni söz sahibi olmaya başlıyan bir başka ülkenin, Macaristan'ın Sinema Sanatını ele alıyor. Az tanıdığımız Macar Sinema hakkında çok değerli bilgiler veren başka bakımlardan da aydınlatıcı olan bu tartışmanın ilk oturumu tamamlıyacağını sanıyoruz. Rekin Teksoy ve Sungu Çapan'm yazıları ile Eisenstein'in Sorbon Söylevi, Sovyet Sinemasının büyük geleneğini bütünüyle yansıtmaya yetmeseler de değerli bir başlangıç ve tanıtma denemesi olarak dikkatle okunması gereken incelemeler. Geçen sayımızın çok beğenilen «kaynaklar» bölümü, bu kez Polonya Sineması'na ayrıldı. İki de Fellini ile ilgili yazı: Guido Aristarco ve Raymond Bellour, İtalyan yönetmen'in Sinematek'te gösterilen ünlü filmi 8 1/2 konusundaki düşüncelerini açıklıyorlar. Görenlerin tartışmadan edemedikleri bu filmi batılı iki ünlü eleştirmenin gözü ile vermeyi yararlı bulduk. Yazılardan birincisini eleştirmeye ikincisini övgüye daha yakın olduğu için seçtik. Aristarco, ünlü «Cinema Nuovo» nun yöneticisi ve başyazarı. Bellour ise Lyon da yayınlanan «Artsept» in ve Nrf'nin sinema yazarlarından.

Sonra sinema haberleri, sinema yayınları Sinematek'te ve Sinemalarda gösterilen filmler... Saygılarımızla...

YENİ SİNEMA



8 1/2

guido aristarco / sanatçı, aydın ve sihirbaz

Daha ilk okuyuşta, kesin bir sorun, ya da başka bir deyimle, felsefî bir postüla yokluğunun filmi gereksiz, iki yanlı gerçekçiliklerine bakarak belki de eğlendirici olarak niteleyebileceğimiz bir dizi küçük olay haline getirdiği açıkça görülüyor. Gerçekten de insan kendi kendine bu filmi yapanların ne gibi bir amaç güttüğünü soruyor. Düşündürmek mi istiyorlar? Korkutmak mı? Giriştikleri oyun, her türlü şiirsel esinlenişten yoksun olup daha işin başında sırıtıyor. **Script** (filmin öyküsü), yer yer öncü akımın birçok kötü yanını taşımasına rağmen öncü bile değil. Bu da bize gösteriyor ki, sinema öteki sanatlara göre elli yıl geri.

Bu sözler benim değil, 8 1/2 'un başkişisi Guido'nun senaryoyu düzene koysun, içindeki karma karışık fikirleri ayıklasın, yönetmeni kararsızlıktan kurtarsın diye çağırdığı Daumier'nin dir. Fellini'nin eserinde rastladığımız yepyeni, hattâ kilit taşı durumundaki kişidir bu. Mann'ın **Altesse royale** için yazdığı sözleri biz burada 8 1/2 için kullanabiliriz: Bu film yazarın (yönetmenin) aile yaşamının «sanatsal meyvesi» dir. Yapıt, sanatçının doğduğu çağın izlerini taşımaktadır: daha ilk görüntüden başlayarak karşımıza çıkan şey insanoğlunun boş yere kendini kurtarmaya çalıştığı nesneleşmiş, hareketsiz, «yabancılaşmış» bir dünyadır. Sinema biçimindeki bu güldürü denemesi aynı zamanda «mutluluk» la bir anlaşmaya varmak, çocukluğun tatlı durumunu yeniden elde etmek denemesidir. Tıpkı, herbiri yaratıcının yaşamına ilişkin ve duygusal önemli ögeler taşıyan alaylı sahneler gibi, «oyun» da kendi kendini ciddiye almaktadır. Hiç mi hiç boş olmayan bir takım sorunlar ortaya atılmış, hattâ hissedilmiştir. Ve ilk sorun da, çağdaş dünyada sanatsal yaşantı, bireyle toplum arasındaki, biçimle yaşam, eserle eleştiri arasındaki ilinti sorunudur. Guido, «tinsel gereklikler» den yoksun, sinsi ve sırıtık bir takım varlıkların, yüzeyden de olsa bütünüyle yaşadığı bu varoluşun içine gömülmüştür. Ahlâki zayıflığından, bencilliğinden, dünyanın merkezinde kendisini görmesinden rahatsız olmaktadır, ama bunlardan vaz da geçememektedir. Bu «çıkmaz» dan, içinde yaşadığı karışıklığa düzen ve açıklık getirecek olan «yeni» bir eserle kurtulmak istemektedir. Daumier haklı mıdır? Verdiği yargı doğruya uymakta mıdır? Guido gerçekten karmaşık, karıştırıcı, belirsiz fikirli, aşırı duygulu bir insan mıdır: Filmi, maymun iştahlı bir adamın gelip geçici bir hevesi midir acaba? İki erkek arasında karşılıklı bir saygı, etkin bir işbirliği isteği mi, yoksa tersine köklü bir güvensizlik mi vardır?.

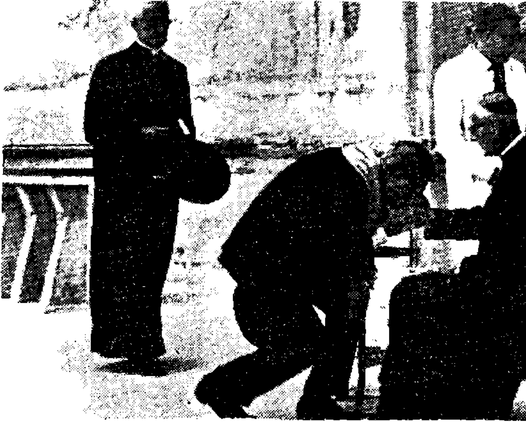
Daumier daha ilk anda uzak ve sevimsiz bir adam olarak sunulmuştur. Birinci sahnede, Guido göğe uçtuğu zaman ipi tutan adama sinemacıyı «kesin olarak» yere indirme emrini veren o'dur[1]. Simgenin anlamı açık. Daumier (ve yapımcılar), bilincin sesini değil, hayalgücünü rahatsız eden eleştiriyi, bir çeşit «cırcır böceği» ni temsil ediyor. Daumier'nin sözlerinin bir kısmı doğru, bir kısmı da yanlış, bu besbelli bir şey. Yargılarının bir kısmını kabul edebilir, bir kısmını da reddedebiliriz. O, sinemada daha yüksek bir kültür, daha sağlam bir mantık, akla yer veriş gerekli olduğunu ileri sürüyor. Aydın'ın görevi, diyor, düzensizliğe düzensizlik katmak değil, açıkgörüşlüğünü yitirmemektir. Gerçekten de bizler, havadan gelip havaya giden sözler ve görüntülerle ezilmiş bir haldeyiz. Ve Stendhal'in sözü tam yerindedir: **«Kendi kendisiyle beslenen yalnız ben boğazlanmış olarak ölür.»** Bununla birlikte Daumier Mallarmé'nin düz beyaz, yazısız bir sayfaya yaptığı övgünün anlamını yanlış yorumlamaktadır. İnsan herşeyi ele geçiremediği zaman, «hiç» sahici yetkinlik demek değildir. Bunun böyle olduğunu Fellini'nin kendisi kanıtlıyor. Bazı bölümleri harika olan filmini çevirmemezlik etmekle çok iyi yapmıyor. Örneğin Kardinal'le buluşma sahnesi, okul anıları, çocukluğunun geçtiği çiftlik sahneleri. Ve hele gece ve gündüz

---

[1] Senaryoda böyleydi. Filmde yapımcılardan biri veriyor bu emri.

kaplıcalarda, hamamda geçen sahneler. Siyahlarla zıtlık yaratan, çoğu kez aşırı beyazlıktaki görüntüler, garip anlamlar veren sonuçlara ulaşmakta. Bu görüntüler, keşiş evlerini, beyaz ve düz bir çizgi halindeki sanatoryumları, onların geniş bahçeler ortasındaki merkez binalarını, bilimin katıyürekli, soğuk yaptığı, hoşgörür ve sakin bir kötümserlikle dolu doktorlarını, çeşit çeşit hastalarını hatırlatıyor insana.

Fellini, betimleme konusunda olağanüstü bir yeteneğe sahip, izlenimci bir yönetmen. 8 1/2 da, izlenimciliği içinde, bazılarına göre Antonioni'nin en son filminden, bazılarına göreyse **Yaban Çilekleri** ile **Hapisane**'nin Bergman'ından etkilenerek, ilk kez, bir öncü edebiyat çizgisine girmektedir. Zamanın o güne dek akışını düzenleyen bentleri yıkmasına göz yumuyor, anıların, düşlerin, fikirlerin, ruhsal durumların denetimsiz fışkırışına, «bilinç akışı» na, sonu gelmez ve sürekli bir «iç konuşma» ya bırakıyor kendini. Bellek yardımıyla, Fellini geçmişin içinde araştırıya çıkıyor ve, geçmişin şimdiki zaman içinde dolaysız olarak belirişinden yararlanarak soyutlamalar



8 1/2'UN KARDİNAL BÖLÜMÜ



MARCELLO MASTROIANNI FELLINI'NİN 8 1/2'UNDA.

kuruyor. Tekniğini gerçek dünya ile bilinçdışı dünyanın karışımından elde ediyor, ve bunu bile bile yapıyor. Düş, bir ortada, öteki gizli iki düzeyde ve gözler açıkken görülüyor (Claudia, içmelerdeki kız.) Bir takım sakınımlarla, Joyce geliyor insanın aklına[1]. Ve tıpkı İrlanda'lı yazardaki gibi kadın hemen her zaman erotik arzuyu temsil ediyor; gerek simgelerin anlattığı şey, gerekse çevre hep cinseldir. Başkişinin izdüşümleri olan kadınların varlığı bir yoksun etme gereksinmesini açığa vuruyor: Saraghina biraz Carla'ya, Guido'nun metresine benziyor, Carla'da ise sütanneye, karısında da annesine benzer yanlar var.

Guido'nun yüreğinde (Fellini'ninkinde de) bir suçluluk duygusu var. O da, bir akşamüstü, plâjda, «ölümlü güzellik» in bilincine varıyor ve bu bilince varış, bir daha kafasından çıkmayacak bir coşkuyla birlikte ortaya çıkıyor. Su içinde devinen «Joyce vari» genç kızın yerine, burada, hayvansı vücuduyla, beceriksiz, üstü başı yırtık, iri yarı Saraghina var: gözleri şaşı, ama bir ana gözü gibi şefkatlidir. O, Salésien'lerin okulunda okuduğu sırada, Guido'nun yaşamına giren ilk ezici cinsel hayaldir. Burada da papaz «cehennemin hayallerini, korkularını ve türlü cezalarını» soğuk bir sesle yöntemlice anlatmaktadır. Kadınlarla düşüp kalkmak, onlarla konuşmak - diye uyarıyor - ermiş kişi için doğal bir tiksinti konusu olmuştur. Guido'nun gördüğü bin yıllık Ermiş Kadın'ın mumyası, **Les Sépulcres'ün** (Mezarlar) bir sahnesini hatırlatıyor: iskelet resimleriyle dolu kentler. Günah çıkartan papaz Guido'ya «**Saraghina cehennemdir**» diyor. Bu eski günah büyümüş, kırkına gelmiş bulunan Guido'nun yüreğine baskı yapmaya devam etmektedir. Filmin başkişisi, Guido, kendisinin de söylediği gibi, yüreğini iyileşmez karmaşalarla, aşağılık duygularıyla dolduran bir katolik terbiye almıştır. Kaygılar içinde bunalan Guido, dünyadan uzak, anlaşılmaz, bakışları anlamsız bir adam olan Kardinal'e akıl danışmaya gider. Kardinal'in çökük, külrenkli ve balmumu gibi yüzünde, bir deri bir kemik vücudunda dünya ötesi bir saydamlık vardır. Gerçekten de bu insanın anılarını depreştiren bir kişidir: Saraghina, okul, işlenen suç, duyulan utanç, ceza. Guido mutlu değildir. Ama neden mutlu olsundu? Fellini'de insanın kafasından çıkmayan bu Kilise temasına bu ilk rastlayışımız değil; ama şimdiye dek hiç bu kadar açıkça belirtilmemişti. Fellini, Joyce'un Stephen'ıyla birlikte: «Ben katolikliğin ürünüyüm» diye tekrarlamaktadır. Fellini inanan bir insan olduğunu söylemekte ve inanmaktadır. Mizaç olarak katoliktir; kato-

---

Biz, Bergman, Aotonioni, Fellini ve daha başkalarının filmleriyle ilgili olarak bir takım edebî ve felsefi kıyaslamalara girişen ilk insanlardan biriyiz. Bizce, bu hatırlatmalar, sanatsal değer taşıyan yargılar vermek değil, sinemanın bir takım

liklik kanına işlemiştir. Okulda çekilmiş sahnelerde, günah, mahkûm oluş, ceza, günah çıkarma, dinsel törenlerin alaya alınması gibi gözükebilir: «sorgucuların» kadınsı, yarı homoseksüel çizgilerine bakın. Bununla birlikte, Fellini, Guido aracılığıyla, filminin dinsel bir anlam taşıdığını söylerken haklıdır. Zaten **Tatlı Hayat** bile öyleydi. Gerek burada, gerekse öteki filmde, Roma kadar yolunu şaşırmış kent bulunmadığını, Katolikliğin yeniden bir yaşam kuralı olması gerektiğini ileri sürmektedir. Burada, ayrıca, Fellini insanın yüreğine sevinç getirmesi gereken inançla insanı dinden uzaklaştıran, hataya iten yanlış uygulamalı din arasındaki çelişkiyi ortaya koymaktadır.

8 1/2'da, Fellini'nin öteki filmlerindekinin tersine, filmin başkişisi Tanrı'nın lütfuna ulaşamamış bir insandır; bununla birlikte mucize yine de gerçekleşmektedir. Bu kadar çok sayıda insana bir çehre kazandırmak, Daumier'nin dediği gibi, sonuçsuz bir girişim midir acaba? Guido filmden vazgeçmek üzeredir; ama sihirbaz araya girer, **La Strada** ve **Le Notti di Cabiria**'da gördüğümüz sihirbaz işe karışır. Bütün ışıkları yakın, diye bağırır. Değneğiyle bir büyü yapar. Füzenin o dev gibi iskeleleri bu, belki de insan türünü atom bombasından kurtarmak üzere inşa edilen bir Nuhun gemisidir - atlı bir sirk haline gelir.

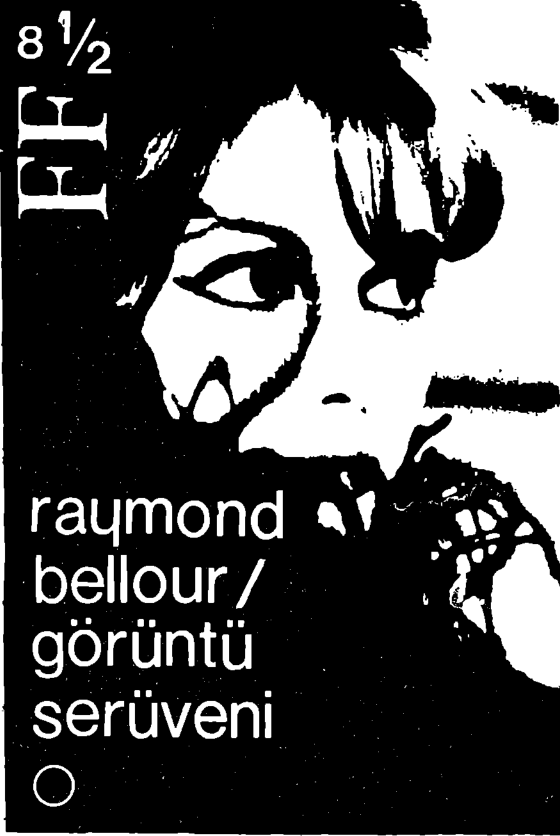
Bir kaos, bir araya gelmiş sessiz bir topluluk. Yönetmenin annesiyle babası, metresiyle karısı, Kardinal'le Saraghina, «içmelerdeki kız», Guido'nun sevdiği ya da arzuladığı kadınlar, yaşamındaki ve filmindeki bütün kişiler, el ele tutuşarak «halay» a başlarlar. O da bu oyuna katılır. «Bella confusione» (tatlı karışıklık) bir atlı karınca haline gelir. Mucize Guido'ya «yaşama zevki» ni geri verir. O zaman herkesi kabullendiğini ve sevdiğini anlar; her şey gözüne güzel ve doğru gözükür: yaşam, bir bayramdır. Karısına dönüp kendisini olduğu gibi kabul etmesini diler; «onlar için birleşebilmenin biricik yolu» budur. Artık hiç bir diyeceği kalmadığını sanan Guido zengin ve tükenmez olarak hisseder kendini. En son görüntü kendisidir, fülüt çalan, beyazlar giymiş çocuk. En son sahneler yalnız filmin en zayıf yanları değil, ayrıca Fellini dünyasının tutarsızlığını ortaya koyan bölümlerdir.

Kuşkulu bir şiirin akıl-dışılığı içinde Fellini, eleştiriden kaçan bir tutumla, dünyayı bütünüyle bağışlamakta, her türlü akılsal çatışmayı çözümlediğini ileri sürmekte, buna inanmakta, çağdaş sanat sorunlarını, yaşamla biçim arasındaki ilintileri, toplumla birey, eserle eleştiri arasındaki bağları belirlediğini sanmaktadır.

Her şeyin hakikati, onun gözünde, içgüdüsel bir biçimde yakalamaya çalıştığı şu hayalî baleye katılmasıdır. Böylece, coşan, ama bunun nerden geldiğini bilmeyen çocuğun şiiri doğmaktadır yeniden. Fellini, tıpkı sihirbaz gibi, sihirli bir değneğe sahiptir: Filmi, bütünüyle ele alındığı zaman, seyirciyi büyülemekte, sarsmakta ve gözünü kör etmektedir. Fellini'nin elinde hipnotize etme ve büyüleme gücü vardır. Ama sıra derinlere inmeye gelince, bunu pek seyrek başarabilmektedir. Birinci okuyuşta değilse bile, ikincide, film bazı sayfaları ne denli zengin olursa olsun öncü sanat açıcısından taşıdığı kusurları, içinde sahici bir sorun taşımayışını açığa vurmaktadır. Eser, ayrıntısız bir doğalcılıkla (naturalisme) son bulmaktadır; ona göre ilgi çekici ayrıntılarla (asıl meseleyi ortaya çıkaran ayrıntılarla) önemsiz, bedelsiz ayrıntılar arasında hiç bir ayrım yoktur. Ve film, «öncü» niteliğiyle çelişir biçimde, «açık» bir film olması gerekirken, yukarda gördüğümüz gibi harika bir tarzda da olsa «kapalı» dır. Fellini, bu arada, tıpkı Guido gibi, hayalinde Daumier'yi asabilir. Çünkü doğru şeyler de söylemesine rağmen yanılgıları çok fazla ve büyüktür, ki bu yanılgılar aydının, burada bile bile sinsi ve verimsiz, tepeden tırnağa olumsuz ve yıkıcı bir tutuma indirgenmiş rolü konusunda tasarlanan yanlış bir kavramdan doğmaktadırlar. 8 1/2, herşeye rağmen, yetişkin insan sorumluğundan kaçmayı ve çocukluğun kolay mythos'una, Gramsci'yle birlikte, **«duygusal demokrasi»** diye adlandıracağımız şeye kaçışı temsil etmektedir burada yönetmenin tutumu, tıpkı kişilerinki gibi, cinsle ilgili, edilgin ve Daumier'yi saymazsak, kesinlikle duygusaldır. Temel sorunları araştırmak üzere yola çıkan Fellini, tepeden tırnağa duygusal olan bir ruh durumunu açığa vuran o akıldışı ve efsanevî sis perdesini dağıtamamıştır; o, bir küçük kentsoylular evrenine el atmaktadır: Filmi aslında «eğlendirici», sakin, sahici buluşları, gerçek raslantıları olmayan bir film. O zaman çeşitli görüngüleri (olayları) ortaya vuruşu suç ortaklığı biçimini anlamaktadır. Bu durumda, Alvaro ile birlikte, biyografyanın ve bu arada Fellini'nin biyografyasının artık kültüre, tarihe, insanoğlu ve kendi kendimiz hakkındaki bilgimize yararlı olmadığını, okuyanı ağzı bir karış açık bırakmak isteyen «ilgi çekici» bir örnek olduğunu söyleyebiliriz.

Çeviren : BERTAN ONARAN

özel kültür görüngüleri karşısındaki durumunu aydınlatmak ereğini gütmüştür, gütmektedir. Bugün bir sürü aşırılıkla karşılaşıyoruz; insanı gerçekten umutsuzluğa düşüren bir takım sınırlara vardık. 8 1/2 'un kültürel kaynakları, Fellini'nin «kültürsüzlüğü» konusunda, Flaiano'nun, Pinelli'nin ve Brunello Rondi'nin katkılarını hatırlatmak yetişir, Rondi, Varlık ve İlişki adlı eserinde, «olumsuz varoluşçuluğu olumlu varoluşçuluk haline dönüştürme» yi denemiştir. Bu eserde, bir yazarın dediği gibi, yalnızlığı aşmak için girişilen, ama, insanoğlunun gerçek tarihi açısından elle tutulur bir önem taşımayan, mutlak bir tasarı içinde kalan bir «çaba» görmek mümkündür.



8 1/2, eşine az rastlanır bir görüntü özgürlüğü sunuyor. İnsan yeni anlatım araştırmalarının, uzun zamandan beri yitirilmiş bir saflığın ve bağımsız bir dilin düşlerinin usumuza ve yüreğimize bütün kapıları açtığı sessiz sinema çağının çılgınlıklarını düşünüyor. Sjöström'ün «Rüzgâr» ında ve Murnau'nun «Faust» nda rastladığımız bu şaşırtıcı görüntü serüvenini, us - dışı'nın en yüce noktalarına kadar bu us'luca kaçışı başka yönetmenlerde kolay kolay göremeyiz. Bunuel, Sternberg, Welles ve Resnais bir yana bırakılırsa bütün yönetmenler bu imkânları başka anlatım araçları uğruna harcayıp gitmişlerdir. 8 1/2 ise şaşırtıcı bir gözalıcılıkla, insanı sevindiren bir açıklıkla anlatım'ın bu canlı kaynaklarına uzanıyor. Filmin bu güvenli açıklığının nereden geldiğini araştırmadan edemiyorsunuz. Çünkü bu barok eserin seyirciyi baştan çıkarışı ne cüretli görüntü çılgınlığından doğuyor ne de filmi yöneten öbür ilkelerden.

Hiç bir zaman bir Fellini tutkunu olmadım. Törecilİği yoruyordu beni, düşlerine ise pek ilgi duymuyordum. İnsanın bir sanatçıyı kendine rağmen sevmesi, bırakamaması, «I Vitelloni» ile «Lo Sceicco bianco» yu beğenip «La Strada» ile «Cabiria» yı hiç tutmaması ve «Dolce Vita» ya karşı da yorucu bir hayranlığa benzer birşeyler duyması kolay açıklanabilir şeylerden değil.

8 1/2 Fellini'nin bütün eseri gözönünde tutulursa geçmişe doğru esaslı bir «travelling» dir. Ve bu alıcı hareketinden, sinemanın kolay kolay vermediği çok verimli bir eser doğmuştur: Bu eser bir insanın «kendine bakışı» dır, otobiyografi türünden bir şeydir. Her yaratış, onu yaratan sanatçının şu ya da bu biçimde kendi tarihidir. Edebiyatta sanatçı ile eseri arasındaki ilişkinin sürekli değişiminden daha güzel bir şey bulunamaz. Ve ancak bu uzaklıklar ve uçlar arasındaki diyalektik'in sonsuz biçimleri içinde, hem sanatın hem de sanat eserinin gerçekleri bir arada doğrulanır. Oysa sinema sanatı kendini hep aşırı bir uçta, salt kurgu (fiction) alanında görmektedir. Böylece hiç değişmeyen bir yaratış şeması, yazarla seyirci arasında bir çeşit danışıklı alışveriş kurulmaktadır. Özgün eserler bu kuruluşa karşı direnmekte, hattâ zaman zaman gerek anlatımı gerekse sürekli temalarıyla bu alışılmış şemaya yan çizmekte, ama hiçbiri kalıbı kırma serüvenini göze alamamaktadır. 8 1/2 ise birinci şahıs sesinin dolayısızlığı ile üçüncü şahsın ağzından anlatmanın dolaylılığı arasında özel bir yerde durmakta, gizli bir günah çıkarmanın anlatım özelliklerinden yararlanmaktadır. Oynanan fantastik bir «ikileşme» balesidir. Böylece bir insanı açıklayan, korkularının ve en küçük saplantılarının bile bir varlık ve bir yüz kazanmasına yardım eden bir «gizli günlük» yazılmaktadır. Denebilir ki «Madam Bovary» benim.. diyen Flaubert'den daha fazla, Guido, Fellini'dir. Pierre Kast, gerçekten dikkate değer bir yazısında Fellini ile Rousseau, Stendhal, Amiel ve Léautaud arasında benzerlik buluyor. Hakkı var. Gerçi onun da söylediği gibi artık bu yazarların çağında değiliz, ama çok uzakta da değiliz. Bir filmi görünce bunları düşünmek çok güzel birşey. Pierre Kast'ın başka bir saptaması daha var ki daha az güzel değil: «8 1/2 ile oranlanabilecek tek eser Paludes'tir.» Bir eser de ben ekliyeyim: Kalpazanlar.

Gide'le Fellini arasında, iğneleyici ve kemirici bir aydınlığın Shakespeare'e özgü açıklıktan ayrılışına benzer bir ayrım vardır. Ama küçük noktalarda bu benzetme pekâla geçerlidir. 8 1/2 belki de, sinema yaratıcılığının gerçekliğine esaslı bir biçimde dokunmaya cesaret eden ilk filmdir. Film içinde film konusu daha önce de ele alınmıştı. Ancak bu ya biçimsel bir tarzda, ya da bir öykü (anekdot) tarzında yapılmıştı hep. Oysa burada insanı hayran bırakan bir başkalık var: Guido'nun serüveni, çevirdiği filmin serüveni ile tam olarak kaynaşıyor; yaratıcı, bir yönetmenin eseriyle boğuşurken duyduğu sıkıntıyı tasvir ederek korkusuz bir içtenlikle kendini ortaya koyuyor. Gerçi Paludes'de olduğu gibi eseri yaratılırken görmüyoruz, ama düşünülürken görüyoruz. Zaten bir kitabın yazılmış bir sayfası ile bir filmin dekorlarından birinin tasarısı arasında büyük bir ayrım yok. Yaratıcılığın bütü-



FELLINI 8 1/2. A. AIMEE, M. MASTROIANNI.

nüyle doğru ve heyecan verici bir incelemesi film: kendi kendimizin kıyısındaki o sonsuz çekinmeyi gösterebilmek, varlığın kendine ve sanata doğru hareketini sağlayan «düşselle gerçek arasındaki gelişmeyi» yansıtabilmek az şey değil. Yaratıcının kendisinin en gizli yanları, günlük yaşamanın en dış çizgileri, kavrayışların (algıların) ve davranışların gerçekliği, zekânın masalları, bir eserin doğuşu, bütün bunlar birbirleriyle sürekli ilişki içinde. Birbirlerinden ayırmak imkânsız bu öğeleri, nerede başlayıp nerede bittiklerini kolayca söyliyemiyoruz. Kimileri bu özelliği bir karışıklık ya da bir güçsüzlük sanıyor. Oysa nasıl oluyor da bu tavrın, sinemayı gerçekçi zorunluluklarından kurtarmak için girişilmiş şaşırtıcı bir deneme, daha büyük bir gerçeğin önsezisi olduğunu göremiyorlar anlamıyorum. Sanatın doğası hiç bir zaman bugünkü kadar iyi anlaşılamadı. Merleau Ponty resmin kavrama (algılama) ile başladığını söylüyor, sinema da öyle. Guido'nun serüveni görüm'le (vision) geleceğin sanat eserinin diyalektik ilişkilerini yansıtıyor. Eleştirici zekâ ile yaratış arasında da aynı diyalektik kurulmuş. Eğer günümüzün edebiyatında eserin dili kendi uzaklığını kazanır kazanmaz hemen gizli bir biçimde bu dilin eleştirmesi de başlıyorsa (aynı eser içinde) bu, söz konusu dilin gerçekliğine daha iyi yaklaşma çabasından başka bir şey değil. Kast, filme karşı söylenecek her şeyin filmin içinde bulunduğunu belirtirken bir gerçeği yansıtıyor.

8 1/2, sinemanın ne olduğunu, sanat eserinin ve yaratıcısının ne olduğunu daha iyi anlamamıza yardım eden eserlerden biridir. Bir soru ortaya konuyor filmde, bir türlü doyurulamamış bir kültürün özü, bir anlatım ve akıl mutluluğuna benzer bir şey açıklanıyor. Bazılarının «hastalıklı bir kendini merak duygusu» na indirgedikleri insanın kendini araştırması ve bu araştırma sırasında herkese ayrı ayrı hitap eden sözler getirmesi, yeni bir diyalog yöntemi kuran görüntü canavarları doğurması hiç kuşkusuz kurtarıcı bir şeydir. «La Jetée» de Marker'in usulca kendine doğru yönelişi gibi, Fellini'nin de daha iyi düzenlemek amacı ile yürüyüşünü bir an durdurmasını ve sinemanın bu çok çeşitli niyetler ve tavırlarla yazılı anlatımın özgür - babası durumuna gelmesini çok güzel buluyorum. İnsan zaman zaman Michaux'yu düşünüyor, 8 1/2 için de bundan daha güzel bir övgü olamazdı. 8 1/2, zengin ve özel diliyle eşine az rastlanır düşünce kaynağı, ve insanı çağdaş topluma uydurma çabasının güç ve tuhaf düşlerine varmayı dileyen, yukarda da sözünü ettiğim deneme ve eleştirme sinemasının en canlı örneklerinden biridir.

Çeviren : ONAT KUTLAR

FEDERICO FELLINI



Fellini, yeni-gerçekçi yöneticiler arasında, gerçekci bir ortamın içinde şiirsel havayı arayıp bulan tek sanatçıdır. De Sica'nın şiirsel gerçekçiliğine karşıt olarak Fellini tüm dünyasını, kahramanlarının davranışlarını, estetik denemelerini sadece açık, samimi iyimser bir lirizme dayandırmaktadır. Varyete Işıkları'ndan Cabiria'nın Geceleri'ne değin Fellini kahramanlarını olumsuz tiplerden çıkarmakta, en suçlanılacak davranışlarda bile bir kurtuluş payı bulmaktadır. Aslında, zamanla moralist bir şair kişiliği kazanmakta, insan olmanın güçlüğünü anlayıp daha fazla insanlara yaklaşmakta, duygu ile onları izlemektedir. Gerçekçilikten şiire, şiirden moralist bir tutuma ve nihayet kişişel sorunlara eğilip genel bir sonuca ulaşmak amacı: İşte Fellini'nin yolu bu dört evreden geçmiştir. Oysa aslında, sanatçının her denemesi ayni noktaya ulaşmakta böylece içinde olduğu akıma bağlanmaktadır: insanı izlemek, tanımak, derinleştirmek.

Filimleri (Yönetmen olarak)

1950 Luci del Varieta/Varyete Işıkları (Lattuada'yla birlikte). 1952 Lo Sceicco bianco Beyaz Şeyh. 1953 I Vitelloni/Aylaklar. 1953 Un agenzia matrimoniale/Evlenme ajansı (Amore in citta / şehirde aşk'ın bir bölümü). 1954 La Strada/sokak (sonsuz sokaklar). 1955 Il Bidone/Dümen (Kalpazanlar çetesi). 1957 Le notti di Cabiria/ Cabiria'nın geceleri. 1960 La Dolce Vita/Tatlı hayat. 1962 Le tentazioni del dott. Antonio/Doktor Antonio'nun arzuları (Boccacio 70'in bir bölümü). 1963 8 1/2 ((Otto e mezzo/sekizbuçuk). 1965 Giulietta degli spriti/Giulietta ve ruhlar.

macar sinemasının durumu / macar yönetmen ve senaryocusu karoly makk ve norbert ivanyi ile italyan sinema yazarları leonardo fioravanti ve mario verdone arasında yapılan bir konuşma (bande - son)

LEONARDO FIORAVANTI — Okurlarımıza Macar sinemasının bir panoramasını vermek amacıyla yönetici Karoly Makk ile senaryocu ve sahne yazarı Norbert Ivanyi'nin ziyaretlerinden yararlanmağı uygun gördük. Macar yapımları hakkında pek az bir bilgiye sahip bulunuyoruz; yarışmaları izliyenler dahi çoğu zaman sadece uluslararası şenliklerde derece alan yapıtları tanımakla yetinmektedirler. Karoly Makk yeni kuşağa mensup bir yöneticidir; Budapeşte'deki Yüksek Sinema Enstitüsünde öğrenimini tamamladıktan sonra Zoltan Fabri'nin ve memleketinin başka tanınmış yöneticilerin yardımcılığını yapıp 1954 te ilk filmi olan Liliomfi'yi çevirdi. Karoly Makk bütün sorularımıza cevap verebilecek durumdadır. Bu sorulardan bazıları merakımızı gidermeğe, bazıları ise okuyucularımıza gerçek ve etraflı bilgi vermeğe yarıyacaklar.

MARIO VERDONE — Pek tabii ki en son Macar yapımlarını gözden geçirmeden önce bu panoramayı sınırlandırmak, dolayısile daha doğru bir şekilde sunmak için, belirli bir tarihten, belirli bir devreden hareket etmek lâzım. Savaş sonrası Macar sinemasından, örneğin gerek Macaristan'da beğenilen gerekse uluslararası bir önem kazanan o Macar filmlerinin birincisinden başlamak uygundur bence. Frigyas Ban'ın 1948 te çevirdiği Talpalatnyi Föla / Bir avuç toprak'tan söz etmek istiyorum. Bu tarihten sonra Macar sineması yeni ve genç yöneticilerin katılışından yararlanarak Mariassy'nin Szabone / Bayan Szabo (1949), Kalman Nadasdy'nin Ludas Matyi (1949), Fabri'nin Körhinta / Atlı Karınca (1955) gibi filmlerle kendini tanıtabildi. Akla gelen ilk isimler bunlar, oysa sadece bunlar değil, söz edilecek bir hayli isim daha var. Bu yüzden arkadaşımız Makk'tan Macar sinemasının bu devresini bize daha geniş bir şekilde anlatmasını rica edeceğiz.

KAROLY MAKK — Bir Avuç Toprak'tan hareket ederek ben bu devrin filmleri arasında daha kesin bir ayırım yapmak istiyorum. Bana kalırsa bu ilk devrin en önemli yapıtları Geza Radvanyi'nin Valanol Europaban / Avrupa'da cereyan etti (1947) ile biraz önce söz konusu olan Firgyas Ban'ın Bir Avuç Toprak'ıdır. Her ikisinde de yönetmen yardımcısı olarak çalıştığımdan bu filmleri çok iyi biliyorum. Gayet önemli bu iki yapıttan sonra Macar sineması geriye doğru bir adım attı sayılır. 1950 yıllarında birçok şematik film yapıldı. bunların arasında Szabone'yi ve başka filmleri de dahil ediyorum. Her ne kadar bu çeşit filmlerde yöneticiler, Macar gerçeklerinden esinlenerek, çağdaş toplumun en yakın davalarını yansıtmak istemişlerse de bunlar siyasî sloganların biçimine fazlasıyla uygundurlar Gördüğümüz gibi bu filmler o devirde önem kazanmakla beraber aynı süre içinde gerçekten tutarlı bir filim meydana getirildiğini söyliyemeyiz.

O devrin sineması tümü ile stalinizme ve kişilik tutkusuna hizmet ettiği için Macar sinemasının 1953 ten sonra doğduğunu ve o yıldan sonra da uluslararası alanda ilgi çeken yapıtlar ortaya attığını söyliyebiliriz.

Macar Komünist Partisinin 1953 yılında aldığı kararlar sayesinde sinema sanatçıları daha gerçek ve doğru bir yola yöneldiler, verimli bir çağın öncülüğünü yaptılar, en önemlisi yeni yapımımızın bu gayet karakteristik filimleri seyirciler tarafından ilgi ile karşılandı. Bunların arasında Fabri'nin Atlı Karınca, Mariassy'nin Egy Pikolo Vitagos / Bir Beyaz Bira, Lütfen! (1955), gene Mariassy'nin Budapesti Tavasz / Budapeşte'de İlkbahar (1955), Gertler'in Trafik Kazası, Zoltan Fabri'nin Hannibal Tanar Ur / Profesör Hannibal (1956) ve - müsaadenizle bunu da ekliyeyim Makk'in 9 Es Korterem / Dokuzuncu Koğuş (1955) adlı filmlerini sayabiliriz. Bu aynı devirde geniş ilgi uyandıran başka bir film de Bakaruhaban / Üniforma ile (1957) dir.

VERDONE — 1957 yılında Venedik'te Serbest Çıkış adlı ile gösterilen filmdir.

MAKK — 1957 - 1958 de, ve Ekim olaylarından sonra, Macar sinema sanatçılarının tinsel bir buhrandan sonra nihayet verimli bir yola girdiklerini ispatlıyan yeni bir doğuşa şahit olduk.
Bunu belirten filmler: Fabri'nin Szabone, Mariassy'nin Almatlan Evek / Uykusuz Yıllar (1959), Kelety'nin iki filmi, Tegnap / Dün (1958) ve Ket Vallomar (1957) Hersko'nun Vasvirag / Demir Çiçek (1958), Revesz'in Eifelkor / Gece Yarısı (1957). Bunlara bir de kendi filmlerim olan Kayalıkların Dibindeki Ev ile Otuzdokuzuncu Bölük'ü ekleyebilirim.
Bugünkü duruma gelince; bunu bu şekilde açıklıyabiliriz. 1957 - 1958 den önce Devlet, baskısı ile, sinema davalarını eziyor, en ince noktalarına kadar yapımı yönetiyordu. O devirde iyi filmler yapıldıysa da bunlar birbirlerine oldukça benziyorlardı. Bugün ise Devletin bu direkt baskısı kalkmıştır. Uygun gördüğü filmleri yaratabilmesi için sanatçının kişiliğine önem veriliyor artık.

Öyle bir devre geldik ki her yönetici kendi sanatçı kişiliğini keşfetmeğe ve ona uygun bir şekilde hareket etmeğe çalışıyor. Örnek olarak bir buçuk yıldan beri film çevirmiyen ve kendisini arıyan Fabri'yi gösterebiliriz. Ben dahi, yaklaşık olarak bir buçuk yıldan beri çalışmıyorum, görüşümü aksettirebilecek bir şeyler arayıp duruyorum.

Şahsen buna inanıyorum ki, yönettiğim Haz a Sziklak Alatt / Kayalıkların Dibindeki Ev (1958) kendimce olumlu saydığım şeylerin başlangıcını teşkil ediyor. Bu ve sonraki filmlerimde açıklamak istediğim noktaya ulaştığıma inanıyorum. Bu yıl 1962 Venedik Şenliğinde yarışma dışı gösterilen Megszallotak, geçen günlerde tamamladığım film ve bir hafta sonra çekimine başlıyacağım filmde dikkatimi daha güçlü bir şekilde insan karakteri üzerine yöneltmek için kendimi zorladım. Yapmak istediğim, toplumun genel panoramasını vermek değil, ortak çıkarları, büyük toplumsal davaları kişilerin duyguları sayesinde belirtmektir. Bence hakiki gerçekçilik elle tutulabilen gerçeğin fotografı değil, gerçekçilik başka bir şey, insanda yaşıyan bir şey. Kısacası kendimi Macaristan'da ruhbilimsel gerçekçiliğin bir temsilcisi sayıyorum.

VERDONE — Makk'in bu sözlerini çok ilginç buluyorum. Açıklamaları ile, çoğu Avrupa sinemasında bu sıralarda «iç araştırma» diye tanımlıyacağım bir sinema türünün genişlemekte olduğunu kanıtlıyor. Makk'in sözlerinden bunu da çıkartabiliriz Her memleketin öncü gruplarına dahil yöneticilerin araştırmaları ortak bir noktaya varıyor.

Bugünkü İtalyan sinemasında «iç araştırma» filimlerinden söz ediliyor. Eminim ki Antonioni'nin, Olmi ve Petri gibi daha genç sanatçılarının bu türdeki yapıtlarını biliyorsunuz. Fransız, İngiliz, İsveç ve Rus sinemasında bu akımın birçok örneklerini bulabiliriz Bu cereyanın sizde de var olduğunu görmek önemli bir şeydir.

MAKK — Evet, bu olay bence de önemlidir. Dünya sinemasının tüm sanatçıları, meslekdaşlarının yapıtlarını izleyememekle beraber, ortak bir iç sanat görüşünü uygulamaya başlıyorlar. Bu olay özel bir durum teşkil etmiyor, aynı şeyi, örneğin, bilim alanında bulmak mümkündür. Çeşitli memleketlerde, belki de birbirlerini tanımıyan çeşitli insanlardan aniden bir takım düşünceler, özlemler meydana çıkıyor. Sanat konusunda, özellikle duygusal bir alanda, bu kişiler, insandan insana değişmekle beraber ortak karakterler taşıyorlar. Bana kalırsa, ve bu noktaya ulaştıktan sonra, bu yoldan devam etmem, kişilerin ruhunu elimden geldiği kadar derinleştirmem, içindekilerini çıkartmamın gerekli olduğuna inanıyorum.

Pek tabii ki bunun bir takım artistik sonuçları vardır. Örneğin, ben böyle bir şeye yanaşınca genel olarak az kişi kullanırım. Az kişi arasında geçen bir hikâyeyi ele almakla belirli bir gerçeği derinleştirmek, bu gerçeği birçok tezatlarla belirtmek fırsatını buluyorum.

FIORAVANTI — Kayalıkların Dibindeki Ev'i ilk tutarlı filminiz diye gösteriyorsunuz. O filimden sonra çevirdiğiniz, sizi en çok tatmin eden, bugün dahi bir revizyon konusu teşkil edemiyecek yapıtınız hangisi? Örneğin yanılmıyorsam bir iki yıl önce, memleketinizdeki ortak yaşama (co-habibation) davasile ilgili bir filim çevirdiniz. Bu filmi izlemek fırsatını buldum filim sizi tatmin etti mi acaba?

MAKK — Hayır, beni hiç tatmin etmedi.

FIORAVANTI — Sorum üç noktaya dayanıyor, Kayalıkların Dibindeki Ev'den sonra hangi filimleri çevirdiniz; bunlar arasında sizi en çok tatmin eden hangisi; bir de yanılmıyorsam adı Çimenlere Basabilirsiniz olan filminizden söz etmenizi rica edeceğiz.

MAKK — Kayalıkların Dibindeki Ev'den sonra Otuzdokuzuncu Bölük'ü çevirdim. 1919'da Macaristan Cumhuriyetini anlatan bir filim, yani tarihi bir konu idi. Tarihi konular bana uygun değil. Bunu anlamağa başladım. Gene de bu filmi yaptığım için memnunum. Bence filmin en tutarlı bölümleri, kişilere ruhbilimsel bir boyut vermeğe, tarihi panoramadan çok bir takım olayları kişilerin duyguları sayesinde belirtmeğe çalıştığım bölümlerdir. Şeylerin öznel görüşünden doğan büyük imkânları bu filimle sezmeğe başladığımdan onunla yeni türe girmiş sayılıyorum. Bir buçuk yıllık bir duraklamadan sonra Çimenlere Basabilirsiniz'i çevirdim. Bugün bu filmi çevirmek istemediğimi itiraf edebilirim. Bunda enerjik, yararlı, oysa bu özelliklerinden dolayı toplumdan, insanlardan uzak kalan bir idarecinin eleştirisi yapmak istenildi. 1956'dan önce bizde oldukça önemli bir dava sayılıyordu bu; aslında böyle bir film yapmak istiyordum, ne yazık ki bir güldürü havasına, beni başka yollara iten hoş durumlara kapıldım, esas davayı gözden kaçırdım. Yanılmıyorsam film düzgün bir şekilde yapılmıştı, oysa onda istediğimi veremedim. Şimdi, gene bir buçuk yıllık bir duraklamadan sonra, Megszallotak'ı çevirdim. Bana kalırsa olayları dilediğim şekilde yansıtmağı başardım. Oysa bu filim de beni tümü ile tatmin etmiyor; dramatik gelişim gerektiği kadar mantıklı değil, sondaki «Happy End» i de şimdi aceleye gelmiş ve biçimsiz sayıyorum.

En son filmim olan Kayıp Cennet'le kaygılarıma ve sanat görüşüme uygun noktaya vardığımı zannediyorum.

Bu hikâyeyi çok az kişilerle (tüm filimde iki, en çok üç kişi görülüyor) anlatmağa muvaffak oldum. Aslında belirli bir biçimde sonuçlanan bir hikâyeyi anlatmak istemiyordum; benim için önemli olan kahramanlarımın en ince duygusal



ZOLTAN FABRI'NIN SİNEMATEK GÖSTERİLERİNDE YER ALAN KÖRHINTA/ATLI KARINCA'SI (1955).

tepkilerini izlemekti, bu yüzden filim şiirsel yönden gereksiz sayılabilecek sahnelerle yüklüdür. Buna karşın bu filmi, bir hikâyeye, bir aksiyona sıkıca bağlı kalan başka filmlerden çok daha yeterli buluyorum. Önümüzdeki hafta çekmeğe başlıyacağım En Son Adam'da da aynı yoldan devam etmek niyetindeyim.

FIORAVANTI — Şimdi diğer yöneticilerin çalışmaları ile ilgili bazı sorular sormak istiyoruz. Makk'ı nazik bir duruma sokmak istemediğimden bu soruların cevaplarını İvanyi'den rica edeceğim. Diğer genç yöneticilerin, Fabri, Mariassy, Hersko, Revesz, Ranody'nin çalışmalarını özetleyip, aralarındaki ayırımları belirtmek istermisiniz?

NORBERT IVANYI — Bu son zamanlarda birçok Macar yöneticilerinin gerçekçilik davası karşısındaki tutumlarını çok ilginç buluyorum. Genel olarak bizde olumlu sayılan akım toplumsal gerçekçiliktir, başka bir deyimle sosyalist dünyasının gerçek ve belirli olayları uygun ve gerçek şekillerle aksettiren yapım. İlginç olan bu gerçekçi yönetimin çeşitli yöneticilerin yapıtlarında nasıl uygulandığını görmektir.

Örneğin Makk'ın psikolojik gerçekçiliğinden söz edildi. Daha sonra da Fabri'nin şiirsel gerçekçiliğinden. Makk'ın söylediği gibi bu bir beğeni sorunudur. Çünkü her sanatçıda olduğu gibi sinema sanatçısı da sinemanın gerçeklerinde kendi kişiliğini arar. Zoltan Fabri'nin en büyük değeri (örneğin Atlıkarınca'yı çevirirken) biçimciliğe karşı çıkması. Bu davranışıyla da gerek bizde gerekse dünyanın diğer uluslarında Macar sineması üzerine dikkati yöneltmesi olmuştur. Ve bizim için en değerli filmi Profesör Hannibal'dir. Onun şiirsel gerçekçiliğini sürdüğü Edes Anne adlı filmi Macar halkının yakından tanıdığı Dezsö Köszölanyi romanından sinemaya uyarlanmıştır. Fabri 1959'da güldürü türünden Laprille Matto'yu çevirdi, ama başarısızdı. Tarihsel filimler nasıl Makk için verimsiz bir türse Fabri için de güldürü öyleydi. Bugünlerde Fabri Makk'ın deyişiyle 1944'ü şiirsel ve sürükleyici bir anlatımla veren Cehennemde İki Haftaym'ı çevirmekte.

FIORAVANTI — Mariassy'nin şimdiki çalışmaları nelerdir?

IVANYI — 1959'da Venedik şenliğine katılan Uykusuz Yıllar filminden sonra gene işçi çevrelerinin sorunlarına eğilen bir film yapacak Mariassy. Kulvorosi leganda'da (1957) büyük bir işçi çevresinin sorunlarını gerçekçi bir açıdan an-

latmaya çalışmıştı. Uykusuz yıllar'ın konusu da işçi hareketlerinin yoğun olduğu Csepel adasında geçmekteydi. 1960'da, önceki yıllarda İtalyan yeni gerçekçiliği etkilerini taşıyan Budapeşte'de İlkbahar'la Lütfen Bir Bira filmlerini aşan İl Rodaggio filmini yaptı, film kişinin moralini ve aileyi konu olarak alıyordu.

FIORAVANTI — Biraz da yanılmıyorsam Macar sinemasının genç ümidi sayılan Hersko'dan söz eder misiniz?

IVANYI — Hersko şematik filmleri hatırlatan filmlerinden sonra Vasvirag'ı çevirdi, Vasvirag'da anlatılan uçarı bir kızla işsiz bir gencin kır mahallelerinde geçen aşklarıydı. Oyuncularının güçlü oluşu halk oyunda başarı kazanışını sağladı. Hersko'nun sonraki filmi, Ketemelet Boldogsag, Makk'ın bir filmini değişik bir açıdan tekrarlayan bir komediydi. Şimdiyse Hersko, kendi deyimiyle yönetmenlik hayatının önemli bir aşaması sayılan Konuşmaları'ı çeviriyor. Film bize Macaristan'ın son 13 yılını, genç bir çiftin konuşmalarıyla verecek.

VERDONE — Sözünü ettiğiniz filmlerin çoğunu şenliklerden tanıyoruz. Hiç tanımadıklarımız da var. Bunlar arasında Macar halkınca beğenilenleri hangileridir? Örneğin Feher'in Bakaruhaban'ı İtalyan eleştiricileri çok tuttu, ama oysa Uykusuz yıllar tartışmalara yol açtı. Bana göre sağlam temellere dayanan iyi bir filmdi Uykusuz Yıllar. Yanılmıyorsam filmin konusunu Mariassy'ye Pudovkin önermişti. Tekrar ediyorum, Uykusuz Yıllar üzerimde derin izlenimler bıraktı. Ama İtalyan eleştirmenleri çoğunlukla yerme yolunu seçtiler bu filmi. Gerek Uykusuz Yıllar'ın gerek Bakaruhaban'ın duygusal beğenileri Macaristana yakın ülkelerde nasıl karşılandığını öğrenmek istiyorum; ayrıca Szenes, Rvesz, Ranody'nin son çalışmaları nelerdir, bilmek isterdim.

IVANYI — Mariassy'nin filmi Macar tarihinde belirli bir dönemi konu edinmişti. Her şey çok belli ve açıktı, gerçek bir olay (işçi hareketi) anlatılıyordu Uykusuz Yıllar'da. Bundan ötürü işçiler arasında gördüğü ilgi olağandı. Csepel işçilerinin film hakkında söyledikleri görüşlerimizi pekiştirir nitelikteydi. Mariassy atalarımızın ve bizim geçirdiğimiz zor yılları nesnel bir gözle sunmuştu bu filmde. İşçilerin dışındaki seyirciler filmi gerektiği gibi anlıyamadılar. Çünkü konu politik öğelerle yüklü ve onların yaşamalarından ötedeydi. Bilinen seyirci çoğunluk eğlendirici filmleri sever, bu hepimizin bildiği bir gerçektir. Avrupa ülkelerinde de düşündürücü filmler ancak entellektüel çevrelere seslenir, bunun dışındaki halk ise eğlendirici filmleri - derinliği olmayan filmleri - tutar. Macaristan'ın da bu genel ilkenin dışında kaldığı söylenemez. Halkın perdede gördüğüyle yetinmeyip yönetmenin asıl iletmek istediğini kavraması ve onu eleştirmesi oldukça uzun zamanı ve sağlam bir sinema eğitimini gerektirmektedir. Böylesi bir seyircinin kısa bir sürede yetişeceğini sanmıyorum. Feher'in Bakaruhaban'ına gelince, halkın duygularını dolaysız etkilediği için başarı sağladı. Yalnızca Macaristan'da değil dışarı ülkelerde de filmin gösterildiği sinema salonları çoşkun günler yaşadı. Eleştirmenler de filmi tuttular.

VERDONE — Bakaruhaban'dan sonra hangi filmi yönetti Feher?

IVANYI — Feher, Bakaruhaban'dan sonra Zgismand Moricz'den sinemaya uyguladığı Cennet Kuşu filminde eski düzeyine ulaşamadı. Olaylar uzun plânlar boyunca sürüyor ve yer yer sıkıcı bir havaya bürünüyordu.

Bu filmi izleyen ve bize şiirsel gerçekçiliğe tekrar döndüğü umudunu veren Zgismand Moricz adlı filmi birbirini anlamayan bir baba oğul öyküsünü konu edinmiş pek çok bakımlardan ilgi çekici bir filmdi.

Ranody'e gelince zengin ve çok imkânlı köy yaşamını anlatmaya çalışması bakımından değişik bir özellik taşır, o. Gerçekten Macaristanda çok az yönetmen eğilmiştir bu verimli konuya.

Ranody'nin köylüyü ve köy sorunlarını sade ve içtenlikle uyarlaması üzüntülerimizi bir dereceye kadar gidermişti. Sinema tarihimizin bir çok özelliklere sahip bir kişisi olarak, Ranody, Fabri gibi 1953'te film çevirmeye başladı. İlk başarılı filmini 1954'te yaptı: Szakadek. Makk'ın da söylediği gibi yönetmenlerimizin çoğu 1953'ten sonra kişilikli eserler verdiler.

VERDONE — Köy konusunda Akiket a Pacsirta Elkisert'de (1958) Ranody'nin unutulmaması gereken bir filmidir sanırım.

IVANYI — Değişik türde filmler çevirdi Ranody. Savaştan artakalan bombalarla oynayan iki çocuğu A Tettes İsmeretlen'de (1957) görüntülemişti. Önceleri bir oyunun sınırını aşmayan yaramazlıkları bombaların patlaması ve çocuklardan birinin ölümüyle ciddiyet kazanıyordu. Benim çok sevdiğim bu filmde Ranody kendisi gibi bir çok yönetmenin değindiği büyüklerin sorumluluğu ve savaşın öldürücülüğünü kişiliğine özgü bir biçimde anlatmıştı.

FIORAVANTI — Savaş öncesinin yönetmenleri bugün de film çeviriyorlar mı?

IVANYI — 1945'ten önce sinemamızın bugünkü durumuna gelişini sağlayan üç değerli yönetmen Ban, Gertler ve Kelety, film çeviriyorlardı. Macaristan'ın bağımsızlığına kadar 40 film yapmıştı Kelety, şimdi de çalışmalarını saygın bir biçimde sürdüren Kelety kuşağı o yıllarda şematik filmlerin temelini hazırladılar. Bu filmlerden çoğunu sonradan kendileri de beğenmediler. Audiatur Et Altera Pars ilkesine sadık kalan Kelety 1956 yıllarının güçlüklerini nesnel bir gözle inceleyen iki film çevirdi, bu iki filmle Kelety daha sonra aynı temaları ele alan filmlerin başlatıcısı oldu. Bu iki filmde bazı insanların sosyalizme bağlılıklarını, bazılarının karşı oluşlarını Kelety'-



VASVIRAG/DEMİRÇİÇEK (1960)/JANOS HERSKO.



BAKARUHABAN/ÜNİFORMA İLE (1957)/IMRE FEHER.

nin yan tutmadan vermesi Macar eleştirmenlerince çok beğenildi. Daha sonra köy hayatını işleyen bir film yaptı Kelety ama fazla başarılı değildi bu film.

FIORAVANTI — Kelety'nin bu son filmi üzerine Makk'ın düşündüklerini öğrenmek istiyorum.

MAKK — Kelety eksiksiz film yapabilmek için bütün yetileri taşıyan bir yönetmendir. Bir kapının ne zaman açılıp kapanması gerektiğini bilir. Yalnız yönettiği filmlerde tekdüze plânları alması halk üzerinde gerçek ama derin olmayan etkiler bıraktı.

VERDONE — Gertler?

MAKK — Uzun yıllar yardımcılığını yaptığım için Gertler'i yakından tanırım. Bilgili, zevkli bir yönetmendir. Ancak belirli bir temel eğilim ve onu bir yöne doğru çeken güçlü bir yönelim yoktur Gertler'de. Öbürlerinden daha az etkili bir yönetmendi belki, ama yüksek bir beğenisi olduğundan kuşkum yok. En iyi filmi 1955'teki Bir Sokak Olayı idi. Bu filmin en iyi yanı İtalyan yeni gerçekçiliğinin olumlu etkilerini yansıtmasıdır. Sokakta Bir Olay Macaristan'da büyük bir başarı sağladı.

VERDONE — Unuttuğumuz ünlü yönetmen var mı?

IVANYI — Revesz hakkında bir iki şey söylemek istiyorum. Genç kuşağın en umut verici yönetmenlerinden olan Revesz, sinemaya çok sevimli bir güldürüyle, 2 kere 2 bazan 5 eder ile başladı. Güldürü konusunda büyük bir yeteneği olan Revesz'in filminden basında övücü bir dille söz edildi. Revesz ve Makk yönetmenler tarafından bizde çok az çevrilen güldürü filmlerinin en önemli iki ismi olarak görünüyor. Revesz Ama Ne Gece adlı filminde seyirciyi içten güldürmesini bilmişti. Geceyarısı (1957) ise psikolojik bir dramdı. Film iyi anlatılmış konusu ve görüntüleriyle çok tutuldu. Böylece eski ve orta yaşlı kuşağın yönetmenlerini gözden geçirmiş olduk. Geriye yalnızca en yeniler kalıyor. Bu yönetmenleri en iyi Makk tanıyor. Çünkü Budapeşte Sinema Okulunda verdiği derslerle yetiştirdi onları.

FIORAVANTI — Şimdi biz de sinema eğitimi yapan bir okulda, Centro Sperimentale'de bulunduğumuza göre Budapeşte'deki Yüksek Sinema Okulu'nda dersler veren Makk'dan bizi aydınlatmasını istiyoruz: Okul yeni yönetmenler yetiştirme konusunda ne gibi sonuçlar almıştır? Yetişen ve yetişmekte olan öğrenciler kimlerdir? Bu okulun öğretmenlerinden biri olarak Makk, yeni sinemacılar yetişmesi için bir sinema okulunun gerekliliğine inanıyor mu?

MAKK — Bizdeki Yüksek Sinema Okulu oldukça eski bir kuruluştur, okul Yüksek Tiyatro Okuluyla aynı binadadır, sinema bölümü 1945'ten beri çalışmalarını sürdürmektedir. Kuruluşunda bir sinema sanatı ortamını yaratmaya çalıştı, ancak bu ortamın özel bir sanat deneyi ve temeli yoktu. O yıllarda ben de okulun öğrencilerinden biriydim, yalnızca bir sanat atmosferini içinde barındıran ama sağlam bir mantık düzeninden yoksun bir kuruluştu, okul. Yavaş yavaş Moskova Sinema Okulu'nun, Roma'daki Centro Sperimentale'nin ve Paris'teki IDHEC'in deneylerini izleyerek gelişti. Okulumuz yalnız sinema için değil televizyon için de yönetmenler ve teknik elemanlar yetiştiriyor, öğretim süresi 5 yıldır, bu 5 yıl süresince genel kültüre, edebiyata, sahne bilimine, sanat tarihine özel bir önem verilmekte ayrıca öğrencilerin sinema yönetmenliği konusunda bir diploma filmi çevirmektedir. Bu film 600 - 700 metre uzunluğunda oluyor genellikle. Bu diploma olmadan Macaristan'da film çevirmek imkânsızdır. Gerçi bu kuralın ayrıcalıkları da vardır ancak devlet genç sinemacıların diplomaya sahip olmalarını istemektedir. Okulu bitiren biri için bu diploma bir çeşit garantidir, her zaman bir sinema okulunda kendisine yer edinebilir.

FIORAVANTI — Macar halkı ve sinemacıları İtalyan sineması hakkında ne düşünüyor-

MAKK — İtalyan filmleri Macaristan'da sık sık gösteriliyor ve çok seviliyor. Amerikan filmleri konusunda bir şey diyemiyeceğim, çünkü Amerikan filmleri Macaristan'da hemen hemen hiç gösterilmiyor. İsveç ve İngiliz filmleri de öyle. Ama halkımız bir içgüdüyle en çok İtalyan ve Fransız filmlerini tutuyor.

FIORAVANTI — İtalyan yönetmenlerinden hangileri seviliyor?

IVANYI — Sanıyorum ki en çok De Sica. O da eski bir oyuncu olduğu için.

MAKK — De Santis'in Riso Amaro'suyla Rome ore 11 adlı filmleri de çok başarı kazandı. Macar halkı daha çok güldürülere yatkın. Bu arada Fellini, Visconti ve Antonioni'nin de adlarını sayabilirim.

VERDONE — Genç İtalyan yönetmenlerini tanıyor musunuz?

MAKK — Bazılarını. Olmi'nin Il Posto'sunu, De Seta'nın Banditi a Orgosolo'sunu gördük. Zurlini'yi de tanıyoruz. Sinema yayınlarıyla hemen hemen İtalyan sinemasının bütün gelişimlerini izliyoruz.

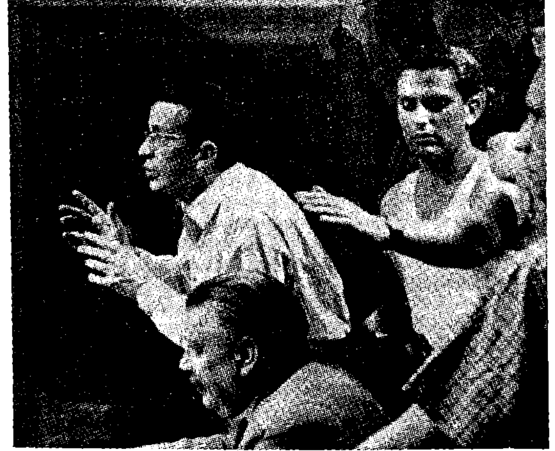
VERDONE — Söz etmeyi unuttuğumuz önemli iki yönetmen var: hayvanlar ve doğa konusunda değişik bakış açıları getiren çok yetenekli iki yönetmen, İstvan Honoki - Nagy ve Agoston Kollanyi. Büyük bir tutkuyla çalışıyorlar ve iyi sonuçlar elde ediyorlar. Balaton Sazlıkları Arasında, Üç Arkadaş, Baharın Tatlı Havasından Güzün Soğuk Rüzgârlarına adlı filmleriyle bu iki sinemacının mutlaka hatırlanması gerekir.

IVANYI — Memnuniyetle. Biz onların etkinliklerinin özel yanlarını beğeniyoruz. Doğa üzerine çevrilmiş filmlerin dışarı ülkelerde de bir geleneği vardır, örneğin Rus sinemacısı Sguridi bu çeşit filmlerle büyük etkiler uyandırmıştı. Honoki - Nagy'nin bana göre önemli iki yanı bilimsel görüşü ve bu bilimselliği anlaşılır bir gerçeklikle vermesi ile doğayı çok sevmesi ve şair yaratılışlı oluşudur. Macar halkı onun eserlerinde biraz da kendi evinin havasını bulmaktadır. Honoki Nagy doğa üzerine çevirdiği bir dökümanter filmde hayvanları konuşturdu, yönetmenlerimizin çoğu bu yönetmeni yadırgadılar. Sinemacılarımız onu eski anlatımına çağırdılar. Oysa Honoki Nagy herkesle aynı düşüncede olmadığından yeni atılımlarında direndi. Kollanyi ile Honoki - Nagy arasında önemli bir ayrım vardır, Honoki - Nagy'nin filmlerinde bütüne önemseyen bir hava ağır bastığı halde Kollanyi'nin eserlerinde tek tek objeler daha baskındır. Örneğin bir örümceği ya da bir su damlasını çeşitli yönleriyle sunması gibi. Değişik yöntemlerine karşılık her ikisi de doğayla ilgili önemli dökümanterler yaptılar.

VERDONE — Şimdi de Bela Balazs'ı ortaya çıkaran ortam üzerine, Macaristan'daki sinema



HANNIBAL TANER UR/PROFESÖR HANNIBAL (1956)/ ZOLTAN FABRI.



ZOLTAN FABRI PROFESÖR HANNIBAL'İN ÇEVRİLİŞİNDE.



ELVESZETT PARADICSOM/YİTİK CENNET (1962) KAROLY MAKK.

kuramlarına ilişkin bazı sorular sormak istiyorum. Önce genel ilkeleri. Sonra da kenarda kalan bir soru olarak, örneğin senaryo sorunu gibi şeyleri öğrenmek istiyorum. Senaryo - yönetmen ilişkisi nasıl olmalıdır? Filmin temel, mantıksal ve töresel çatısını kuran, önceden verilmiş ayrıntılı bir senaryoya bağlı mı kalmalı, yoksa bugün Macaristan'da daha yaygın bir düşünceye uyularak yönetmene çekim sırasında bir yaratma özgürlüğü mü tanınmalıdır?

IVANYI — Genel kuramdan söz ederken Macaristan'daki kuramsal çalışmaları anlama konusunda önemli bir yere değinmek isterim. Bela Balazs'dan günümüze kadar, Macar sinemasının araştırma alanında geçerli ve bağımsız bir yeni kuramı yoktur. Bugün Budapeşte'deki Sinema Okulunda öğretim üyesi olan ve sinemanın anlatım araçlarıyla sinema kuramı dalında incelemeler yapan kimseler kendilerine kadar yeryüzünde ortaya atılmış bütün sinema kuramlarının temelini oluşturan bilgileri, sinemacılara öğretmeye çalışıyorlar. Bu çalışma bir derinleşme çabasından çok bir yansıtma ve açıklama çabasıdır. Şimdilerde çeşitli yayınlarla bu arada sinema kuramına geniş ölçüde yer veren Sinema Dünyası adlı dergi ve yukarda sözünü ettiğimiz okulun bazı yayınlarıyla Macar seyircisinin, sinemasının kuramsal bilgisini günümüze uygun, çağdaş bir düzeye uydurmaya çalışıyoruz. Böylece Umberto Barbaro, Grierson, Spottiswoode, Rotha, Lebedev, Pudovkin, Eisenstein'nin kuramsal düşünceleri gibi üzerinde dikkatle durduğumuz ve iyi tanıdığımız konularda, bu yöndeki tartışmalarda oldukça derinleştik. Henüz yeni görüşler getirmemelerine karşılık sinemacılarımızın okulun değerli çalışmaları ve yeryüzünün sinema yayınlarıyla edindikleri, sağlam bir bilgi temeli olmuştu. Yeni görüşlerin olmayışı sinema kuramı bakımından en büyük eksikliğimizdir. Sinema eleştirisi yönünden daha iyi bir durumdayız, Macaristan'da daha gösterilmemiş filmleri öven yazıları okuyoruz. L'anneé derniere a Marienbad'ı yabancı ülkelerde gören eleştirmenler Marienbad konusunda sayfalarca yazdılar. Amerikan sinemasına da büyük bir ilgi duymaktayız, ama bu sinemayı iyi anlayabilmek için programlı biçimde incelemek gerekir. Oysa yukarda belirtildiği gib yetersiz sayıda az Amerikan filmi gördük. Son yıllarda Amerikan filmlerini eskisine oranla biraz daha fazla görmek mümkün oluyor. Yılda 8 - 10.

VERDONE — Ya İsveç filmleri? Ya Rus filmleri?

IVANYI — İsveç filmleri bize pek gelmiyor ya da gördüklerimiz biraz ağır filmler. Biz sinemacılar özel gösterilerde bir kaç İsveç filmi daha seyredebiliyoruz. Ama bu da İsveç sinemasını tanımamıza elverişli değil. Sovyet Rusya filmlerini elbette daha iyi tanıyoruz, biliyoruz. Zaten kuramsal çalışmalarımızın büyük bir bölümü Sovyet filmlerinin eleştirilmesine ve incelenmesine ayrılmış durumda, Sovyet sinemacılarıyla da çok iyi ilişkilerimiz var. Yukarda andığımız konulardaki, örneğin senaryo konusundaki tartışmalarını büyük bir ilgiyle izlemekteyiz. Geçen yıl Sovyetler Birliğinde çok ilginç bir tartışma oldu. Tartışma Vartanov'un bir yazısıyla ilgiliydi. Vartanov bu yazısında senaryonun bağımsız bir edebi değere sahip olamayacağını, kendi içinde bir edebiyat eseri sayılamıyacağını, sadece yönetmenin elinde istedigi gibi kullanabileceği fonksiyonel bir sanat eseri olması gerektiğini söylüyordu. Karşı düşüncedekiler ise senaryonun tıpkı bir roman gibi istenilen zamanda gazete ya da dergide yayınlanabilen bir romanın ya da bir hikâyenin verdiklerini verebilen değerlere sahip olmasını savunuyorlardı.

FIORAVANTI — Moskova'daki sinema okulunun yönetmeni Prof. Grigoriyev'in Paris'de Sinema Okulları Kongresinde söyledikleri üzerine sizin ne düşündüğünüzü öğrenmek isterim. Grigoriyev bu konuşmasında şöyle diyordu: Edebi bir metin olmadıkça bir tiyatro gösterisi de yapılamaz. Aynı şekilde edebi değerleri taşıyan bir senaryo olmadıkça da iyi bir film yapmak imkânsızdır.

MAKK — Soruyu böyle koymak bence doğru değil. Senaryosuz iyi bir film yapılabilir ve yapılamaz da. Felsefi ve duygusal yükü olmayan bir senaryo üzerine kurulmuş iyi bir film yapmak imkânsızdır. Ama senaryo sorunu özel bir sorundur. Anlatım ve tasvirler konusunda yönetmen özgürce dilediğini yapabilmelidir, her şey kâğıda yazılamaz. Filmi bitmiş haliyle yansıtan bir senaryo düşünülemez. O zaman yönetmenin gereği kalmazdı zaten.

FIORAVANTI — Doğru. Şimdi son bir soru. Macaristan'da yönetmenler senaryolarını kendileri mi hazırlıyorlar, romanlardan mı alıyorlar, yoksa senaryoculara mı hazırlatıyorlar?

MAKK — Üçü de oluyor. Bir yanda sinema salonlarının gereksinimini karşılamaya çalışan sinema endüstrisi, bir yanda sinema sanatını gerçekten bilenler.. Sinema sanatını yansıtmak amacını güdenler aynı zamanda kendi kişisel görüşlerini de yansıtmak anlatmak istiyenlerdir. Örneğin ben şöyle çalışırım, belirli bir düşünceden hareket ederim, önce bir yazar bulurum. Sonra bir yazar daha. Birlikte konuyu ve senaryoyu hazırlarız. Bir çok filmlerde yapıldığı gibi. Önemli olan, çalışma arkadaşlarımı, filmi, önceden tasarladığım gibi yürütmeme imkân vermeleridir.

Bu yazı Centro Sperimentale di Cinematografia'nın yayını Bianco e Nero dergisinin Ekim 1962 sayısından çevrilmiştir.

Çevirenler: GIOVANNI SCOGAMILLO - THEA CARDELLA

rus sinemasına kısa bir bakış

rekin teksoy

Fotoğraf ve Sinema ticareti endüstrisinin Eğitim Komiserliğine devredilmesine ilişkin «Kararnamenin Halk Komiserleri Kurulu Başkam U. Ulyanov (Lenin) tarafından 27 Ağustos 1919'da Kremlin'de imzalanması Rus sinemasının tarihinde yeni bir dönem açtı. Kararnamenin birinci fıkrası «fotoğraf ve sinema ticaret ve endüstrisinin tümünün, bunların örgütlenmesinin, teknik araçların ve ham maddelerin sağlanmasının ve dağıtımının, bütün S.S.C.B. topraklarında Eğitim Komiserliğinin yetki alanına devredilmesini» öngörmekteydi.

Rusya'da ilk film, sözkonusu Kararnamenin yayınlanmasından on iki yıl önce çevrilmişti. Drankov adında bir fotoğrafçı Petersburg'un Eden tiyatrosundaki Puşkin'in Boris Godunov temsillerini filme almayı denemişti. 285 metrelik bir çekimden sonra, baş oyunculardan birisi «sinemanın adî bir panayır gösterisi» olduğu gerekçesiyle, filmi yarıda bırakmıştı. Aradan çok geçmeden 15 Ekim 1908'de ilk Rus filmi, Sdenka Razin piyasaya çıktı. Yine Drankov'un görüntü yönetmenliğini yaptığı 224 metre uzunluğundaki Sdenka Razin'in yönetmeni Ramaşkov'dur. Sdenka Razin ile başlayıp sinemanın devletleştirilmesiyle sone eren, ilk dönem Rus sinemasında, genellikle ünlü edebiyatçıların yapıtları sinemaya uygulandı. Karamazof Kardeşler, Anna Karenina, Savaş ve Barış, Kreutzer Sonatı perdeye aktarıldı. On yıllık süre içinde konusunu Tolstoy'un yapıtlarından alan filimlerin sayısı otuzu, Çehov'dan yapılan uyarlamalarınki elliyi buldu. Bu filimler, çoğunluğu okuyup yazma bilmeyen seyircilerin, Rus yazarlarının yanısıra Shakespeare, Dickens, Hugo, Scott gibi yabancı yazarları tanımalarını sağladı. 1909'da yirmiüç film yapılmıştı. Bu sayı 1916'da beşyüzü aştı. Bu artışta savaşın yabancı film getirimini azaltmış olmasının büyük etkisi vardı. Protazanov'un 1917'da yönettiği Maça Kızı bu dönemin en önemli filmi oldu. Çeşitli plânları, üstten görüşleri (plongée), kaydırmaları, paralel kurgusu ile teknik açıdan başarılı bir çalışmaya yer veren film, bir yandan da İvan Mosjoukin'in usta oyunculuğunu ortaya koyuyordu.

İç savaşın ülkenin ekonomik durumunu altüst etmesi sinemayı da etkiledi. Ham madde sıkıntısı film sayısını azalttı. Konulu filimlerin yerini Kuleşov, Dziga Vertov ve Tisse'nin cephede çektikleri haber filimleri aldı. Sinema sanatçılarının bir çoğu yabancı ülkelere göçtü.

Sinema endüstrisinin devletleştirilmesinden beş gün sonra, 1 Eylül 1919'da ilk Devlet Sinema Okulu açıldı. Yeypeni bir anlatım diliyle, yepyeni fikirleri anlatmak çabası, çeşitli akımlar ve eğilimler ortaya çıkardı.

1922 yılında Yüksek Sinema Teknik Okulu adını alan Okulun Stüdyosunun başında Kuleşov bulunuyordu. Kuleşov sinemada «oyuncunun önemli olmadığını, her şeyi yönetmenin yarattığı kanısındaydı». Kurgunun film sanatının en önemli öğesi olduğuna inanıyordu. Bunu ortaya koymak için de ünlü bir deney yapmıştı. Eski bir filimden Mosjoukin'i yakın planda gösteren bir parça almış, bu yakın planı sırasıyla, bir kâse çorba, bir tabut ve bir çocuğu gösteren film parçalarına eklemişti. Bu kurguyu görenler Mosjukin'in çorba kâsesi karşısında açlık, tabut karşısında üzüntü ve çocuk karşısında da sevgi belirtişindeki ustalığı övmüşlerdi. Oysa Mosjoukin'in yakın planı hep aynıydı. 1924 yılında Kuleşov ve öğrencileri konulu bir film yaptılar. (Mister West'in Bolşevikler ülkesindeki olağanüstü serüvenleri.) Film Amerikalı Mr. West'in Sovyetler Birliğinde karşılaştığı olayları ele alan bir taşlamaydı. Eleştiriciler tarafından olumlu karşılanmasına karşılık, anlatımındaki aşırı yenilik seyirciler tarafından yagırgandı. Kuleşov'un ikinci filmi Ölüm Işını (senaryoyu öğrencilerinden Pudovkin yazmıştı) tam bir başarısızlığa uğrayınca, öğrencile-

ri kendisini yanlız bıraktı. Topluluk dağıldı. 1921'de Petrograd'da Kozintsev ve Trauberg F. E. K. S.'i (Ekşantrik Oyuncu Fabrikası) kurdular. F.E.K.S.'in amacı «yaşamanın ne denli ilginç olduğunu göstermek, devrimin getirdiği yeni bir yaşantının övgüsünü yapmaktı, geleneksel sanat biçimlerini yok edip, yepyeni bir sanat yaratmak istiyorlardı.» (Kozintsev). Toplulukta Kozintsev, Trauberg, Yutkeviç, Gerassimov gibi sanatçılar vardı. İlk film Oktiabrina'nın serüvenleri, anlamsız gag'larla dolu üç bobinlik bir güldürüydü. Kozintsev'in deyimiyle «Mayakovski'nin de etkilerini taşıyan büyük bir hareket ve propoganda filmiydi.» Seyirci karikatür ve grotesk yoluyla etkilenmek isteniyordu. Damlarda bisiklet yarışlarına, helikopterlere, develere yer veren film, yirmibeş yıl sonra çevrilecek olan Helzappopin'in öncüsüydü. Topluluğun ikinci filmi (Muşka, Yudeniçe karşı) ilki kadar başarılı olmadı.

Stüdyo ve sahne olanaklarından yararlanan F. E. K. S.'in tutumunun tam karşıtında Dziga Vertov vardı. Dziga Vertov haber filimleri yönetmeniydi. Pravda gazetesi tarafından düzenlenen «Kinopravda'yı» (sinema gerçeği) yönetmekle görevlendirilmişti. Vertov'un amacı «yaşantıdan alınmamış her şeyi sinema dışında bırakmak, stüdyo, dekor, oyuncu gibi olanakları bir tarafa itip, hiç bir ön hazırlık yapmaksızın yaşantıyı olduğu gibi perdeye aktarmaktı. «Çekilen parçalar kurgu sırasında sanat değeri kazanacaktı. Sinema gerçeği nesnel gerçekten çok ayrı, çok daha güzeldi. Sinema gerçeği ancak sinema gözüyle (kinoglaz) saptanabilirdi. Sinema gözü insan gözünün göremediklerini görüp ortaya çıkartabilirdi. Kameranın objektifinin yakaladığı gerçekler, kurgudan sonra yepyeni bir niteliğe kavuşabilirdi. Gerçekten de Vertov Kinopravda'lara haber filmi niteliğini aşan bir güç kazandırdı. Her sayıda tek bir tema üstünde durarak bir haber filminden ziyade konulu bir filme yaklaşan sonuçlar elde etti. Ne var ki, başta en başarılı filmi Lenin üstüne üç türkü olmak üzere Vertov'un önemli filimlerinin ön fikirlerden yola çıkılarak hazırlanmış oluşu benimsediği kuramın uygulamadaki yetersizliğini gösteriyordu.

1924 yılında toplanan 13. Parti Kongresi sinema alanını yeniden düzenledi. Sinema işlerini yönetmek üzere Sovkino adını taşıyan yeni bir örgüt kuruldu. 10 Ocak 1925'de çalışmaya başlayan Sovkino geniş olanakları, yeterli yöneticileri ve genç kadrosuyla çok geçmeden sinema tarihinin en başarılı yapıtlarından birini gerçekleştirdi. O yılın Aralık ayında Potemkin Zırhlısı piyasaya çıktı. Potemkin Zırhlısı'nın yönetmeni Eisenstein, Mayakovski'nin yönettiği Lef dergisinde «çarpıcı kurgu» (montage des attractions) adını verdiği bir kurguyu ortaya atmıştı. Kurgu ile seyirci üzerinde sarsıcı, çarpıcı bir etki yaratmak gerekliliğini savunmuştu. İlk filmi Grev'de bu anlayışı uygulamış, Çar tarafından öldürülen işçilerin görüntüsü ile mezbahada boğazlanan hayvanların görüntüsünü üstüste göstererek, seyirciyi etkilemesini bilmişti.



BRONESOSETZ POTEMKINE/POTEMKİN ZIRHLISI (1925) /EISENSTEIN.

Eisenstein Potemkin Zırhlısı'nı Odesa'da bir kaç haftada çekti. Stüdyo, dekor, makyaj gibi olanaklardan yararlanmadı. Çok az oyuncu kullanarak başrolü halka verdi. Zırhlı ve Odesa kenti filmin iki baş oyuncusunu meydana getirdi. 1905 yılında Potemkin Zırhlısı denizcilerinin Çara karşı ayaklanışını büyük bir sadelik, alışılmamış bir ritm ve kurgu ile veren film, sessiz sinema döneminden sonra da değerini yitirmedi. Nitekim 1958 Brüksel Sergisinde oylamaya katılan 117 sinema tarihçisinin 100'ünün oyu ile «sinema sanatının meydana getirmiş olduğu en başarılı film» olarak nitelendi.

Eisenstein Potemkin Zırhlısı'ndan sonra Eski ve Yeni'de toprağın devletleştirilmesini işledi. Asıl amacı Marx'ın Kapital'ini perdeye uygulamaktı. Partinin izlemesi gereken genel yolu bu filimde belirtmek istiyordu. Dört yıl çalıştıktan sonra araya başka bir film (Ekim) girince, Eski ve Yeni'yi yarım bıraktı. Ekim tamamlandıktan sonra tekrar eski konusuna döndü. Aradan geçen zaman çekilen bölümleri eskitmişti. Bunları bir kenara bırakıp yeniden 100000 metrelik film çekti. 2500 metresini kullanarak Eski ve Yeni'yi tamamladı. Gerek Eski ve Yeni gerekse John Reed'in Dünyayı sarsan On Gün adlı ünlü kitabından uygulanan Ekim yer yer çok başarılı olmakla birlikte Potemkin Zırhlısı'nın kusursuz güzelliğine ulaşamadılar.

Potemkin Zırhlısı'nın başarısının hemen ardından bir başka sanatçı, Pudovkin, Ana ile Rus sinemasının en önemli filimlerinden bir başkasını meydana getirdi. Maksim Gorki'nin ünlü romanından sinemaya aktarılan Ana'nın kahramanı, yavaş yavaş bağlı olduğu toplum katının görevlerinin bilincine varıyordu. Nitekim Pudovkin daha son-



ÇAPAYEV (1934) SERGEY VE GEORGİ VASİLİYEV.

raki filimlerinde de (Petersburg'un sonu, Cengiz Hanın Mirasçısı) gene bir köylü ile, Cengiz Hanın oğlunun aynı bilince ulaşmalarını işliyordu. Eisenstein'in halkı baş kişi olarak ele almasına karşılık Pudovkin kişilerin serüvenlerini izleyerek yeni rejimin gerçeklerini sinemaya uyguluyordu.

Petersburg'un Sonu ve Ekim çevrilirken Karadeniz kıyısındaki Odesada da Dovçenko ilk önemli filmini (Zvenigora) tamamlıyordu. Ukrayna'lı olan Dovçenko sinema sanatının en büyük destan ozanlarından biriydi. Sevgi, ölüm, bereket gibi temaları konusunu Ukrayna'dan alan filimlerde türküleştiriyordu. Dovçenko, Arsenal ile elde ettiği başarıyı Toprak ile perçinledi. Eisenstein ve Pudovkin'den sonra o da ününü ülkesinin sınırları dışına yaymış oldu. Toprak, adının da belirttiği gibi toprak sorunlarına eğiliyordu. Sevgi, ölüm ve doğa motiflerini, toprağın devletleştirilmesinin getirdiği zorluklar içinde inceliyordu. Bulutlar altında işlenen tarlalar güneş altında sallanan buğday başakları, yağmurlar altında ıslanan elmalarıyla erişilmez plastik güzellikler getiriyordu. Köyler, geceler, çiftlikler, ay çiçekleri ve yaz sıcağında el ele sevişen kızları, oğlanlarıyla Toprak, sinema diliyle yazılmış bir şiirden farksızdı. Nitekim Fransız ve özellikle İngiliz sinemacıları Dovçenko'nun büyük ölçüde etkisinde kalacaklardı.

Amerika'da ilk sesli film çekildiği sıralarda Rusya'da sinema endüstrisi büyük bir gelişme gösteriyordu. 1925 de sinema salonu sayısı 2.000 iken 1928'de 9800'e yükselmişti. 1929'da yürürlüğe giren ilk beş yıllık planın sonunda bu sayı 29.000'ü bulmuştu. Sinema sayısının çoğalması sinemayı halkın ayağına götürdüğünden, filimlerin herkes tarafından anlaşılabilir bir dille çevrilmesi zorunluğunu ortaya çıkardı. Yazarlar Birliğinin edebiyat alanındaki tutumuna benzer bir tutum sinemada da belirdi. Konular şemalaştırıldı. Filimlerde «tiplere» yer verildi. 1930 ile 1932 arasında çevrilen filimlerde didaktik bir niteliğin ağır bastığı görüldü. 1932'de bu kısır tutum üzerine Prav-da'da yayınlanan bir yazı ile sinemacıların dikkati çekildi. Filimlerin öz ve sanat değerinin yükseltilmesi gerekliliğini savunan yazıda, şemalaştırılmış anlatıma son verilmesi, gerçek yaşantının ve gerçek insanların filimlere konu edinilmesi isteniyordu. İki yıl sonra Maksim Gorki de Yazarlar Birliği Kongresinde «toplumsal gerçekçiliğin» ilkelerini belirtecekti. Edebiyat alanı için ortaya atılan bu ilkeler, sinema için de geçerli idi. Eisenstein, Dovçenko, Pudovkin, Kozintsev, Trauberg gibi sanatçılar, filimlerinde toplumsal gerçekçiliği daha ziyade duygusal bir hava içinde işlemeye koyuldular. Başta Yutkeviç olmak üzere, Ermler, Vasiliyef Kardeşler, Romm ve Gerassimov ise daha düz bir anlatımı benimsediler. İki topluluk arasındaki görüş ayrılığının gittikçe arttığı bir sırada Vassiliyef kardeşlerin Çapayef'i, toplumsal gerçekçilik anlayışının kusursuz bir örneği olarak ortaya çıktı. Görüşleri birleştirdi. Çapayef adını tarihsel bir kahramandan alıyordu. Filmin yönetmenleri Çapayef'e sevgilerini, düşmanlarına karşı da kızgınlıklarını belirtmekten kaçınmamışlardı. Ama sevgiyi hayranlık, kızgınlığı da kin derecesine vardırmayarak çok ölçülü, çok dengeli bir gerçekçiliğe ulaşmışlardı. Toplumsal gerçekçilik dönemi Çapayef'le başlamış oldu. İkinci cihan savaşına kadar da bir çok önemli yapıt verdi. Maksimin gençliği (Kozintsev ve Trauberg), Gorki'nin çocukluğu, Ekmeğimi Kazanırken, Üniversitelerim (Donskoy), Kronstad Denizcileri (Dzigan), Büyük Vatandaş (Ermler), Lenin Ekim ayında ve Lenin 1918 (Romm) bunların başlıcalarıdır.

Eisenstein'in kişiliği bu dönemi de etkiledi. Eisenstein 1928'de Hollywood'a gitmişti. Ancak tasarılarını gerçekleştiremeyeceğini anlayınca, Upton Sinclair'in sağladığı olanaklarla Meksikada Que Viva Mexico adlı bir film çekmeğe başladı. 50.000 metre film çektikten sonra yapımcıyla arası açıldı. Film yarıda kaldı. Çekilen bölümlerin bir kısmı, daha sonra, Tarzan filmlerinin yapımcısı Sol Lesser tarafından Meksikada Fırtına adını taşıyan ticari bir film haline getirildi. Bu tamamlanmayan filmden geri kalanlar Que Viva Mexico'nun estetik açıdan Eisenstein'in en başarılı yapıtı olduğunu göstermektedir.

Rusyaya döndükten sonra Moskovadaki Devlet Sinemacılık Okulunda bir çok genç sinema sanatçısının yetişmesini sağlayan Eisenstein Alexandre Newski ile sinema tarihinin en önemli filimlerinden bir başkasını verdi.

Hitler orduları Rusyayı istilâya başlayınca Minsk, Kiev, Harkov stüdyoları işgal edildi. Moskova ve Leningrattakiler kullanılmaz hale geldi. Cephelerde çekilen haber filimleri bir kez daha konulu filimlerin yerini aldı. 240 operatör tarafından çekilen «Rusyada 24 saat savaş» ile «Moskova önündeki Alman bozgunu» bu filimlerin en başarılısı oldu. Öte yandan sinema sanatçıları da Semerkant ve Alma Ata'da toplanmağa başlamış-



QUE VIVA MEXICO (1931 - 32)/EISENSTEIN.



IVAN GROZNII/KORKUNÇ IVAN (1945)/EISENSTEIN. BİRİNCİ BÖLÜM.



MAT/ANA (1928)/VSEVOLOD PUDOVKIN.

lardı. Eisenstein Alma Ata stüdyolarında Korkunç İvan'a başladı. Moskovada tamamlanan film Eisenstein'in son yapıtı oldu. Dört yıl sonra çekilen ikinci bölümü ancak Stalin'in ölümünden sonra piyasaya çıkabildi. Korkunç İvan, Alexandre Newski'yi de aşan ve Eisenstein estetiğini en iyi şekilde belirten bir filimdi.

Savaş 28000 sinema salonunun 8000'ini yıkmıştı. Savaş ertesinde yapılan çalışmalar 1950'de sinema salonu sayısını 42000'e çıkarttı. Yıllık seyirci sayısı da bir milyarı buldu. Bütün stüdyolar onarılarak yeniden donatıldı. Bununla birlikte yapımda büyük bir yavaşlama ortaya çıktı. Resmi makamların senaryoları kusursuz kılma isteği, sonu bir türlü gelmeyen tartışmalar doğuruyor, filim konularında «çatışmalara» yer verilmemesi gibi yersiz istekleri sinemacıların elini kolunu bağlıyordu. 1950'de çevrilen filim sayısı onun altına düştü. Yönetmenler konu sıkıntısını gidermek için bale, opera, ve oyunları filme almağa başladılar (Boris Godunov, Romeo ve Jülyet gibi).

Öte yandan Eisenstein'den sonra Pudovkin de, sesli filimlerinin en başarılısı olan Vasili Bortnlkov'un dönüşü'nü çektikten sonra ölmüştü. Dovçenko da Denizin Türküsü adlı senaryosunu filim haline getiremeden ölmüştü.

Stalin yönetiminin sona ermesi sinemanın da yeniden canlanması sonucunu doğurdu. 1954 ile 1958 arasında yepyeni bir sinemacı kuşağı iş başına geçti. Elliden fazla yönetmen ilk filmini yaptı.

Yeniler arasında Çukray, Bondarçuk, Rostotski gibi savaş yıllarının olgunlaştırdığı gençler olduğu gibi, ilk filmini yapmak için on yıldır sıra beklemekte olan Şveitzer gibi daha yaşlılar da vardı. Hepsinin birleştiği nokta «geçmişin eleştirisini yapmak, bugünün gözüyle dünün gerçeklerine bakmaktı». Eskilerden Gerassimov'un Sakin Akan Don Nehri ile Piryev'in Anna Filipovna'sından (Dostoyevskinin Budala'sının ilk bölümü) sonra yeni kuşağın uluslararası üne kavuşan ilk filmi Leylekler Geçerken'i izledi. Yine Çukray'ın Duru Gök'ü Stalin yönetimini eleştiren konusuyla 1961' in en iyi filmi seçildi. Tarkovski'nin İvan'ın Çocukluğu, Bondarçuk'un Bir İnsanın Kaderi, Samsonov'un İyimser tragedyası, Danelia'nın Moskovada dolaşıyorum'u yeni kuşağın önemli filimleri arasında yer aldı. Eskilerden Kozintsev de Hamlet ve Don Kişot uyarlamalarında başarılı sonuçlara ulaştı.

Rus sinemasının en büyük özelliği, öze, biçimden fazla değer vermesidir. Filimler biçimlerine göre değil, taşıdıkları öze göre değerlendirilir. Sinema «halkın yaşama ve çalışma isteğini arttırmak, olumlu kahramanlarla seyirciye toplumsal ideal anlayışı aşılamak ve halk kitlelerinin beğenisini eğitmek» amacı güder. Rus sinemasının başarılı, başarısız bütün filimlerinin bu ilkelere uygun olduğu görülür.



EISENSTEIN

sorbonne söylevi

Sinema yöntemlerimizde ortaklaşa hareket büyük bir rol oynar. Ortaklaşa değeri olan filmler yapmak gereksinmesi, Fransızların olduğu kadar Amerikalıların da her yerde, her zaman kullandığı, koca, karı ve sevgiliden kurulu üçgeni parçalamamızda yardımcı oldu. Kütlelerin kalkınmasını ve öyküsünü anlatan tarihsel filmlerimizi, tarihsel konuları işliyen Amerikan filmleriyle karşılaştırırsanız, aradaki ayrımı hemen görürsünüz. Amerika'da ön plânda her zaman iki sevgili vardır. Ve yalnız arka plân değişir. Bu arka plân bugün Fransız Devrimi olur, yarın Komün. Ama kişiler hep aynıdır ve tarihsel olaylarla ilgilenilmez.

Orada ayrıntı olan, bizim için temel oluyor.

Biz, yaşama girmek istiyoruz. Denizci yaşamına değinen bir film yapıyorsak, Odessa'ya, Sivastopol'a gider, gemicilerin ortamına girer, bu insanların havasını, duygularım inceler, böylelikle ortamın bizi ilgilendiren duygusunu doğrulukla verebilmeyi başarırız.

«La Ligne général» gibi bir köy filmini ele almışsak, köye gider, zamanımızı köylüler arasında geçirir, böylece yerel rengi ve toprak duygusunu anlatabilmeyi başarırız.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, sinemada oynıyabilecek kişiler, yalnız meslekten oyuncular değildir, basit kimselerin duygularını daha iyi anlatabildiklerini, meslekten bir oyuncudan daha doğal olabildiklerini görüyoruz. Bu, bazan bir zaman meselesidir...

Aynı kaygı şimdi aramakta olduğumuz, yeni sinema biçimlerinde de başta geliyor. «Kütle filmi,» Sovyet sinemasının son aşaması değil elbette. Bu sinema, üçgen geleneğini yıkmak imkânını sağladı ayrıca film anlatımında başka anlatım türleri araştırma olanağını verdi. Sadece belge filmi yapan ya da soyut filmler çeviren yöneticilerin rolünü küçümsemek istemiyorum. Onların araştırmalarıyla, «kütle filmi» araştırmaları arasındaki büyük ayrım, soyut filmin seyircinin özellikle toplumsal çoşkularını örgütlemekle ve onu uyarmakla uğraşmamasına karşılık kütle filminin her şeyden önce görüntü ve görüntü düzeniyle seyirci coşkusunun nasıl uyarılabileceğinin incelemesinden doğmaktadır. Artık serüven konuları, polis konuları ya da benzer kaynaklarla ilgilenmiyoruz. Bizim için gereken görüntüde ve kurgu türlerinde, aranılan çoşkuları kışkırtabilecek araçları bulmak olacaktır.

Üzerinde çoğ uğraştığımız bir sorun bu. Bu yönde çalışarak, sanatımızın en büyük görevini yerine getirebildik. Görüntüyle soyut fikirleri filme almak, onları belirli bir tarzda somutlaştırmak ve bunu, bir fikri bir anekdotla, ya da bir öyküyle görüntüleyerek değil, de, doğrudan doğruya görüntüde ya da görüntü karışımlarında önceden tasarlayıp, duygusal tepkileri önceden kestirerek yapmak.

Yeter açıklıkla anlatabildim mi, bilmiyorum, ancak düşüncenin, kendiliğinden yeterince anlaşılır olduğunu sanıyorum.

Burada çarpıcı bir hareket, bu hareketten de bir dizi düşünce uyandırabilecek bir dizi görüntüyü gerçekleştirmek meselesi var. Görüntüden duyguya, duygudan teze. Bu davranışın, kuşkusuz, simgesel olmak tehlikesi var. Ancak sinemanın dinamik ve düşüncenin işlemlerini ele alabilecek tek sanat olduğunu unutmamak zorundasınız. Düşüncenin yürüyüşü, durgun olan ve düşüncenin yanıtını doğrudan ve geliştirmeden verebilen diğer sanatlarda aynı biçimde uyarılamaz. Bu düşünsel uyarma işinin sinemayla yerine getirilebileceğini düşünüyorum. Aynı zamanda bu, zamanımız sanatının tarihsel yapıtı da olacaktır. Çünkü, düşünceyle, katıksız felsefe öğretisiyle, duygu, çoşku arasındaki ikilikten çok çektik.

İlk zamanlarda, büyü ve din zamanlarında, bilim hem bir çoşku, hem de toplu bir bilgi öğesiydi. Sonraları ikilikçilikle (dualizm) ayrıldı ve bir yanda öğretisel felsefe, katkısız soyutlaştırma, diğer yanda katkısız Çoşkusal öğe kaldı. Şimdi, dinsel olan ilkel duruma değil de, çoşku ile düşünce arasındaki bileşime bir dönüş yapmamız gerekli.

Bu büyük bileşimi ancak sinemanın yapabileceğini ve düşünsel öğeye canlı somut çoşkun kaynaklarını sağlayabileceğini düşünüyorum. İşte görevimiz ve bağlandığımız yol.

(17 Şubat 1930, Sorbonne'da konferans)

TATYANA SAMOYLOVA LEYLEKLER GEÇERKEN'DE. (1957)/MIHAIL KALATAZOV



sungu çapan • devrim çocukları • 1950 sonrası sovyet sineması

Lenin, ekim devriminden sonra bütün sanat dalları içinde yeniliği, özellikleri, yaygınlığı, yığınları etkilemesiyle sinemanın işlevine ve geleceğine dikkati çekmişti. «Sinema bizim için sanatların en önemlisidir.» 1919'da Sovyet Rusya'da daha üstünde durulmayan ve gerektiğince önemsenmemiş ilkel bir alan olan sinema devletleştirildi. 1924'e değin süren bir hazırlık evresiyle gerekli ortam yaratıldı, kapitalci düzenin vermediği kimi olanaklar sağlanmış oldu. Lenin'in öldüğü yıl gerçek anlamıyla Sovyet sineması kurulmuştu.

Dziga Vertov, Lev Kuleşov, Sergey Mihailoviç Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Aleksandr Dovçenko gibilerin oluşturduğu ilk sinemacı kuşak, kısa bir süre içinde Sovyet sinemasını sesli filmin gelişine dek sürecek olan altın çağına eriştirdi.

1924'ten bir otuz yıl sonra, Stalin'in ölümünün Sovyet sinemasına - yalnızca sinemaya değil, Sovyet sanatının bütün alanlarına getirdiği «buz çözümü»; zaman zaman baştakilerle çatışan eski ustaların ardarda yittiği, orta dönem sinemacılarının seslerini çıkaramadıkları, gittikçe daha bir sıkılaşarak yerleşen, sindirme taktikleriyle, temizlik hareketleriyle, öldürümlerle dolu o ideolojik baskı çağının, soğuk savaşın sonucu körelmiş, güdümlü sanatını, bağımlanmayı bir yere değin de olsa bilinçle yoksayan, olabildiğince gerçeğe saygılı, bireysel, tek yanlılığa kapılanmayan, atak bir genç sinemacılar kuşağının yetişmesine yol açtı.

Sovyet sinemasına özgü özel koşulların sağladığı bir ortamda Grigori Çukray, Vladimir Basov, Stanislav Rostotski, Lev Kulicanov, Mihail Şveitzer, Marlen Kutziyev, Sergey Bondarçuk, Vladimir Skuibin, Alov, Naumov vb.lerinin yürüttüğü bu kuşağın ortaya çıkışıyla Sovyet sinemasının tarihsel gelişimi içinde bir dönem kapanıyor, propagandadan, siyasal güdümlerden özgür anlayışlara, kişisel eleştirilere kayan bir yaratma bağımsızlığını tanıyan ve kabullenen yeni bir dönem açılıyordu. Ehrenburg'un Buzların Çözülüşü adlı romanının çıkması ile başlayan bu serbestleme yayılışının temeli ta İkinci Büyük Savaş sonrasından beri sanatçı kişiliğinin, yaratma özgürlüğünün bir yana itildiği her türlü yeniliğe karşı durulan zorba, bağnaz bir çevrede güdümlülük gösterilerine girişilmesiyle gitgide artan politika oyunlarıyla, denetlemelerle, kısıtlamalarla kendiliğinden hazırlanmaktaydı ve Stalin'in ölümü olayın son aşamasıydı, Stalin ölmese de bu alttan alta kendini duyuran sınırları zorlama, serbestleme akımı artık bir noktada patlak verecekti. Anlamını bu dirençli karşı çıkıştan alan, bu direniye sırtını veren genç kuşak nasılsa ortaya çıkacaktı. Zorunluydu bu. Kaçınılmaz, evrimsel bir zorunlu-

luktu. 1956'da Komünist Partisinin ünlü 20. kongresinde kişileri tanrılaştırmanın marxçılığa aykırı olduğunu belirten Kruşçev'in, sinema diye sadece birtakım manzara resimleriyle Hollywood karşıtı saçma filimlerin çekilmesini öneren Stalin'in sığ, çıkarcı tutumunu sertçe yeren sözleriyle güvenlik adına toplumsal gerçekçiliği her alanda alabildiğine sömüren, yozlaştıran Stalin yöntemleri, Kafka'nın bile hayal edemeyeceği katı bir bürokrasi egemenliği, Jdanov kuralları rafa kaldırılıyor, kısıtlanan sanatçı özgürlüğü serbestleniyordu. Ama aynı Kruşçev, 1962'de Solzhenitzin'in İvan Denisoviç'inin yayınlanışından hemen sonra belki çok ileri gittiğini düşünerek, soyut resimleri eşek kuyruğuyla yapılmış olarak damgalayacak, Ehrenburg'a umulmadık suçlamalar yöneltecekti. İşte buz çözümü dönemi Sovyet sinemacıları, görünürde iktidarla bir karşıtlığa düşmeden, aslında sürekli böylesi kıt anlayışlarla — Stalin çağındaki denli yeğin değil tabiî, az bir az takışarak filimlerini meydana getirdiler.

1950'den sonraki yıllarda Sovyet sinemasında genç yönetmenlerle birleşerek dayanışma içinde yan yana filimler veren orta kuşak sinemacılarının bir bölüğü sınırlı da olsa genç kuşak üzerinde katkıda bulundu, giderek buz çözümü'nden sonra çevirdikleri kimi filimler, bir anlamda aşırılıktan yana yeni kuşak yönetmenlerinin filimlerinden de baskın çıktı, genç Sovyet sinemasının başyapıtları arasında yer aldı. Örneğin eski bir sinemacı olan Mihail Kalatozov'un Letiat shurawlie / Leylekler Geçerken'i (1957) bu yenilenme, kişiselleşme evresinin en parlak dönemeçlerinden biridir. Savaşın olumsuzluğunu, acı etkilerini, yıkımlarını, ünlü görüntü yönetmeni Sergey Urusevski'nin sarsıcı çekimlerinin sağladığı akıcılıkla işleyen filimde Kalatozov, savaşın ayırdığı iki sevgilinin, Veronika'yla Boris'in yalın, oldukça beylik aşk öyküsünü Rus insanına özgü yoğun bir duygululukla anlattı. Bir önceki çalışması, Stalin'in ölümüne değin hüküm süren dondurulmuş şematizme karşı çıkan ilk Sovyet filmi niteliğindeki, üç arkadaşın iş çevrelerini, tekdüze yaşantılarını bürlesk öğelerle pekiştirerek yansıtan, parti bürokrasisini hafif hafif eşeleyen Wernie drusia / Sadık dostlar (1954) adlı neşeli güldürüyle, 1958 Cannes Filim Şenliğinde büyük başarı kazanan Leylekler Geçerken, Stalinci sinemanın dogmatik filimlerine açıkça karşıt tepkiler taşıyordu. Kalatozov'un Aleksey Batalov dışında gene aynı kadroyla, adsız bir oyuncuyken Leylekler'le ünlenen Tatyana Samoylova ve görüntü yönetmeni Urusevski'yle birlikte yaptığı Sibiryadaki bir coğrafya keşif yolculuğunu konu edinen Nie dokontschenoie pismo/Asla gelmeyen mektup (1960) ve senaryosunu Yevtuşenko'nun hazırladığı Ben Küba'yım (1964) da onun insancıl anlatımını, üstün yeteneklerini, görüntü düzenlemedeki ustalığını vb. açığa çıkaran filimlerdi. Kalatozov gibi genç Sovyet sinemasının oluşumuna önderlik edenlerden Yuri Raizman, içsel dengesizliklerini aşamayan, uğraşında başarılı bir yapı mühendisiyle sevdiği kız arasındaki anlaşmazlıkları gösteren Urok shisni / Hayatın dersi (1955) adlı modern filminde toplumsal ülkünün her şeye yeterli olmadığını savunuyordu, filimde yüksek kurumların kendini beğenmiş tutumlarına da saldıran yanlar vardı. Raizman, önceki filmi Kawaler solotoj swiesoli / Altın yıldızlı süvari'yle (1951) de yeni kuşağı geniş çapta etkilemişti. Ama bu yürekli çıkışlarına karşın Raizman 1957'deki filmi uygun bir anlatım içinde klişeleşmiş duygulara bağlı kahraman mitosunu ele aldığı Kommunist / Bir komünist'te (ya da Anneme mektup) yarı yarıya bir dönüşle epey taviz veriyordu. Gene yeni sayılamıyacak biri, Yosif Heifetz uzunca bir süre Aleksandr Zarkhi'yle birlikte çalıştıktan sonra 1954'te ortaya koyduğu işçi sorunlarına eğilen Bolschaya semia / Büyük aile'yle genç Sovyet sinemasına bağlanıyordu. 1956'da Heifetz Rumjazev Davası ile Sovyet sineması için yabancı bir türe el attı: polisiye filim. Çehov'un bir öyküsünden uyarladığı Dama e sobatschkoi / Küçük köpekli kadın'la (1960) Çehov'un karmaşık kişilerini derinlemesine işleyen değişkin, araştırıcı, duyarlı bir anlatım denemesine girişen önemli bir yapıt meydana getiriyordu. Sovyet sinemasında yoğun dramatik örgülü filimler yapan Eisenstein'la yapıtları epik-destan filimleri olarak adlandırılabilecek Pudovkin'den sonraki yerin sahibi, bıkıp usanmaksızın filimlerinde hep insanın yaşama, aşk, ölüm gibi kalıcı ana temalarını coşkun lirizmiyle katıştırarak veren «sinemanın en büyük şairi» Dovçenko'nun ölümü dolayısıyla bitiremeyip eşi Yulia Solntseva'nın tamamladığı, bir Ukrayna köyündeki su bendinin yapılışını ele alan Poema o more / Deniz şiiri (1956-58) de genç Sovyet sinemasının kaynağını besleyen temel filimlerden biriydi bu dönemde. Solntseva, Dovçenko'nun başka bir tasarısını da gerçekleştirdi, 1960'da Ateş yılları'nı yaptı. Bu filmde bir askerle sevgilisinin cephede kan, ateş, ölüm içindeki evlenmeleri bir barış yakarışı, bir savaş ağıtı niteliğinde anlatılıyordu. Dovçenko'nun ölümü üzerine yaşayan Sovyet sinemacılarının en büyüğü sayılan Mark Donskoy savaştan önce Gorki'den sinemaya uyarladığı filimlerle tanınmıştı. (Gorki üçlemesi: Detstwo / Gorki'nin çocukluğu, Wliudiach / İnsanlar arasında, Moi universiteti / Üniversitelerim 1938-40) Donskoy'un buz çözümü yıllarında, Pudovkin'den sonra ikinci kez çevirdiği Mat / Ana (1956) ile içten coşkunluğunu, ölçüsüz yaratıcılığını son derece duygun, hüzünlü bir biçimde ortaya koyduğu insancıl bir aşk şiiri olan Yaşamanın armağanı (1957), yeni Sovyet sinemasına damgasını vuran filimlerdi. 1960'daki, gene bir Gorki uyarlaması, Foma Gordeyev, Donskoy'un edebiyat yapıtlarını sinemaya aktarmadaki yetkinliğini, ustalığını, betimleme zenginliğini doruğuna çıkarıyordu. Öyle ki, Foma Gordeyev, örneğin en iyi Dostoyevski

uyarlayıcısı bir İvan Piryev'in Nastasia Filippovna / Budala'sıyla (1958), Belye noçi / Beyaz Geceler'iyle (1961) karşılaştırıldığında Donskoy'un üstünlüğü hemen kendini belli eder. Uluslararası bir çocuk dinlenme kampındaki, Hiroşima'da bombalanmış küçük bir Japon kızının çevresinde çeşitli ulusların çocuklarını birleştiren bütünüyle savaş karşıtı olan son filmi Günaydın Çocuklar'la (1963) Donskoy adına gölge düşüren güdümlüce bir filim veriyordu. Dondurulmuş sınırları çözen, kırmızı renkli «kolhoz» filimlerini aşan, atılgan yeni kuşak sinemacılarıyla birlikte çok daha ilgi çekici, saygıdeğer yapıtlar çıkaran sinemacılardan Sergey Gerasimov, ilerde 1965'te Nobel ödülünü kazanacak olan Şolohov'un, 1930 tarım kollektifleştirilmesini güneyde bulunan bir Kazak köyündeki uygulanımının sorunlarını işleyen destansı roman üçlemesini sinemaya taşırken, (Tikhi Don / Durgun Don 1957 - 58 üç bölüm) Gerasimov gibi ilk kuşak sinemacılarından Sergey Yutkeviç de baş rolde genç yönetmenlerden Bondarçuk'u oynatarak Shakespeare'in Othello'sunu (1957) uyarlıyordu. Yutkeviç 1958'de Lenin üzerine anlatılar'ı çevirdikten sonra canlandırma sinemasına geçerek Mayakovski'nin keskin yergilerini çağrıştıran Banyolar'ı (1962) ortaya koydu. Gerasimov da gene başka bir edebiyat uygulamasını, Ostrovski'nin İnsanlarla Hayvanlar'ını (1962) görüntüledi. Sovyet sinemasının ilk sıradaki büyüklerinden biri olarak kabul edilen, Yutkeviç ve Leonid Trauberg'le birlikte 1920'lerdeki FEKS / Eksantrik oyuncu okulu'nun kurucusu Grigori Kozintsev de edebiyattan epeyce yararlanan Sovyet sinemasında genellikle bu sürelerde yaygınlaşan uyarlama akıntısına kapılarak Cervantes'in ölümsüz kitabından Don Quixote / Don Kişot'u (1957) sinemaya aktardı, yedi yıl sonra da bugüne değin yapılmış en iyi Shakespeare filmi olduğu ileri sürülebilir son derece kişisel, savlı, değişik yorumlu Shakespeare uyarlamasını, Amleto / Hamlet'i (1964) meydana getirdi. Şostakoviç'in müziklediği, Innokenti Smoktunovski'nin Hamlet'i, Anastasya Vertinskaya'nın Ophelia'yı oynadığı Hamlet, 1965 Venedik filim şenliğinde büyük yankılar uyandırdı.



BİR YAŞLI ADAMLA BİR YAŞLI KADIN VARDI (1964)/ GRIGORI ÇUKRAY



İVAN'IN ÇOCUKLUĞU (1963)/ ANDREY TARKOVSKİ.

1950'den sonra pek çalışmayan Litvanyalı şiirsel gerçekçi Frederik Ermler, 1955'te yaşama şevkini yitiren kötürüm bir adamın içine yuvarlandığı umutsuzluktan bir kadının yol göstericiliğiyle kurtuluşunu ve birbirlerini sevmelerini ele alan, yer yer melodrama yatkın, çok etkili, insancıl Neokontschennaja powest / Bitirilmemiş roman'ı çeviriyordu. Ermler son filmi Birinci gün'den (1959) sonra televizyon için kısa filimler hazırladı.

Yapıtlarıyla, aydınlık düşünceleriyle, VGIK / Devlet yüksek sinema okulu'ndaki dersleriyle genç Sovyet sinemacı kuşağını yönlendirenlerin, eğitenlerin başında gelen Mihail Romm, uzunca bir suskunun ardından bir atom fizikçisinin bir yılından seçilmiş dokuz gününü Antonioni'yi anıştıran bir anlatımla, koyu bir buruksulukla modern insanın çağdaş kişisel sorunlarını, çıkmazlarını, içsel yalnızlığını vermeyi amaçlıyarak, çeşitli baskılar dolayısiyle pembece, iyimser bir sonuca kavuşturan şaşırtıcı güzellikteki Djewjat dnjej odnogo goda/ Bir yılın dokuz günü'nü (1962) ortaya koydu.

Çağdaş sinemanın en olgun kişilerinden biri olan Romm'un belirgin etkileri 1956'dan sonra filim çevirmeye atılan öğrencisi Çukray'ın yapıtlarında açık seçik izlenebiliyordu.

Savaş öncesi yıllarından Stalin'in ölümüne değin geçen süre içinde iyi nitelikli, sağlam birkaç yönetmen yetişebilen Sovyet sinemasında 1954 - 58 arasında ansızın elliye yakın gencin ortalığı kapladığı görüldü. Yönetmenlerin yanısıra senaryocular, kurgucular, alıcı yönetmenleri, oyuncular da yenileniyor, genç kuşak çok umutlandırıcı bir görünümle ortaya çıkıyordu. Sovyet sinemasına oldukça aykırı bir hava getirerek kendini kabul ettiren bu genç kuşak aslında 1950-60 arasında dünyanın hemen hemen her ülkesinde sanat kollarında özellikle sinema alanında gözlenen değişimden, olağan bir kuşak yenilenmesinden başka-



ÜNLÜ OYUNCU ALEKSEY BATALOV, BIR YILIN DOKUZ GÜNÜ'NDE. (1962) MIHAIL ROMM.

ca bir şey değildi. Ama bu kuşağın tüm iyi niyetine, bütün çabalarına karşın, o yüce ustalar çağının imgesel olanla nesnel arasındaki eytişimsel birliği ustaca kuran sağlam sinemasını canlılığıyla, özgünlüğüyle bütün bütün sürdürebildiği, yeniliyebildiği de söylenemez.

Bir yeni dalga akımı biçiminde beliren genç Sovyet sineması başka akımlardan, örneğin, Fransız yeni dalga'sından ayrı bir yerdedir, kimi ortak yanlar taşıyordu ama yeni dalga denli keskin, bireysel değildi ve olamazdı ayrıca, ortaya çıkışı vb. dışında yeni dalgaya benzeme zorunluğunda da değildi. VGIK gibi temel bir eğitim örgütünden başka 1957'de kurulan Sovyet sinemacılar birliği de Dom Kino / Sinemacılar evi'nde düzenlediği yeni, yabancı filim gösterilerinden açık oturumlara, kuramsal sorunlar üstüne seminerlere, çeşitli tartışmalara değin varan çalışmaları ile genç kuşağı besliyor aslında varolan, türlü sinema kitaplarının, Iskousstvo Kino / Sinema sanatı gibi dergilerin yayınlandığı sinema ortamını daha da geliştiriyordu. Çoğunlukla VGIK'ı bitiren genç Sovyet sinemacıları genel olarak politik açıların elden geldiğince dışında kalmak kaygısıyla, belirli bir görüşü, toplumsal gerçekçiliğin özündeki insancıllığı kişisel gerçekçilikleriyle kaynaştırarak, sığ öğreticiliğe kapılmadan, tutarlı, eleştirici, bugünün gözleriyle dünün gerçeklerine bakan, çokluk abartılmış, kimi yerde tedirgin eden bir duygululuğun egemen olduğu duru, sıcak, içten, yalın, İtalyan yeni gerçekçiliğinin bazı etkilerini yankılayan filimler yapıyorlardı, partinin yanısıra bir şeyler söylemek isteyen bir sinema gerçekleştirmek istiyorlardı. Savaşı görüp yaşamış olan bu acılı kuşağın sinemacılarında belirgin ortak yön, gerçeğin cilâlandığı, koşullandırılmış, dondurulmuş, tumturaklı Stalin çağı sanatını yadsımalarıydı. Genç Sovyet yönetmenlerinin ortalığa çıkışının eski dönem sinemacılarına karşı bir çıkış olmadığı apaçıktı, karşı çıkılan sanatın politikanın gölgesinde güdülmesiydi, politika oyunlarının insansı değerlere yeğlendiği Stalin yöntemleriydi, baskıydı. Giderek eski dönem yönetmenleriyle genç Sovyet sinemacılarının birleşip, birlikte genellikle ağırlık payı genç kuşakta olarak yeni bir Sovyet sineması oluşturdukları rahatça savunulabilir bir sav niteliğindedir.

Stalin'in yaşlanmasının da tedirginliğiyle polis rejimi kuralların enikonu arttırdığı evrede Sovyet sinemasında ancak uyuşturucu tarihsel serüven filimleri, biyografi filimleri, işçi, kolhoz öyküleri, bayağı propaganda filimleri geçerliydi. Konu kısırlığı alabildiğine kendini duyuruyordu. Buz çözümünden sonra gitgide daha bir verimlenen genç kuşak sinemacıları belli bir ölçüde bunu yıktılar, gelenekçiliğin tepkiyle karşıladığı özgür, savaşın anlamsızlığı, barış özlemi, aşkın olumluluğu benzeri evrensel kavramlara el atan sağlam konular getirdiler. Bağnazlığı araladılar ama gittikçe çoğalan örnekleri ayrı tutulursa bugün bile Sovyet Rusya'da günlük yaşantının, çıplak, çağdaş gerçeklerini yakından izleyen modern filimlerin çoğunlukta olduğu ileri sürülemez.

Buz çözümü'nün başlangıcındaki ilk genç kuşak filmi Vladimir Basov'un Yiğitlik okulu (1954) idi.

Vladimir Basov uzunca bir süre sonra 1961'de büyük bir traktör fabrikasında çalışan bir mühendisin tutkulu, içine dönük, kara sevdasını işlediği Mühendis Bakhirev'le başarı kazandı. Genç kuşağın ilk muştulayıcısı Basov'un Bondarev'in romanından uyarladığı savaştan babaevine ve kızkardeşine dönen bir askerin karşılaştığı güçlükleri, yadırgayışları ele alan Durgunluk (1964) adlı son yapıtı, kimi sırıtan dogmatik yanlarına, ucuzca bağlanan mutlu son'una karşılık kendisine bağlanan umutları boşa çıkarmadığını gösteriyordu. Basov bu filminde renkli sinemayı deniyordu. Çukray'la aynı zamanda VGIK'ı bitiren Vassili Ordinski besbelli İtalyan yeni gerçekçilik etkileri taşıyan toplumsal eleştirisi Tschelowiek podilsia / Bir insan doğacak'da (1956) sevgilisinin terkettiği bir

genç kızın serüvenini anlatırken kahramanının durumunu en ince ayrıntılarına varıncayadek tam bir doğrulukla, ustaca betimliyordu. Aynı yeni gerçekçilik kalıntıları iki genç yönetmenin, Lev Kulicanov'la Yakov Segel'in ortak filimleri Dom w kotorom ja shiuiu / Yaşadığım Ev'de de (1957) yansıyordu. 1958'de Brüksel'de düzenlenen bir yarışmada en iyi yönetim ödülünü alan Yaşadığım Ev, savaş sırasında bir çok ailenin aynı evde yokluk, darlık içinde birlikte yaşayışlarını, politik belirtilerden ırak evrensel, insancıl bir tutumla yıkık dökük savaş görüntüleri arasında bölüm bölüm ortaya koyuyordu. Vassili Ordinski'nin ikinci filmi İlk Aşklar (1960) okullu üç genç kızın duygusal yaşantılarını, genç kızlık hayallerini dile getiren bir filimdi. Büyük maden (1963) adlı, parlak bir röportaj akıcılığıyla günlük bir maden olayını sinemaya aktaran son çalışmasında Ordinski gittikçe gelişen, kişisel, değişik bir anlatıma ulaşıyordu. Yeni Sovyet sinemacı kuşağının en verimli yönetmenlerinden biri olan Kulicanov 1959'da yaptığı Doğum yeri'nde Moskova' da büyüyen bir kızın gerçek anne-babasının yanına, köyüne döndüğünde ortaya çıkan durumları, köy yaşayışına alışmasını, ilk aşkını tanımasını işledi, önemsizce bir Çekoslovak Sovyet ortak yapımı olan Yitik fotoğraf'tan (1961) sonra Ağaçlar büyüdüğünde de (1962) bir hastahanede başlayan tatlı bir aşk öyküsüne eğiliyordu. Yakov Segel, savaşta Berlin'deki Almanların son direnişleri sırasında elinde barış bayrağıyla öldürülen bir Rus askerini anlattığı Barışın birinci günü (1960) ve çocukluğunda güvercinlere tutkun bir oğlanın yeniyetmelik çağındaki temiz aşkını yerli yerince oturtulmuş simgelerle donattığı şiirsel Elveda, güvercinler ((1962) ile ilgi çekti.

Sovyet sinemasının büyük ustalarından başka İtalyan yeni gerçekçiliğinden de geniş çapta yararlanan, gerçekle anında ilişkiler kuran, çokluk biçimi bir yana koyup olanca yalınlığıyla öze yüklenen (bu bir kınama değil) bu yeni kuşağın uluslararası ilk yüz akı, VGIK çıkışlı Sergey Samsonov'un ruhbilimsel araştırmaları deneyen, çok duyarlı Çehov uyarlaması Poprigunya / Ağustos böceği (1955) oldu. O yılın Venedik filim şenliğinde armağanlandırılan Samsonov sonraki filmi Aşkın sınırları'nda (1958) başarı çizgisinin altına düştü ama Sovyet Rusya'da iç savaş sırasında genç bir bolşevik kadınıyla bir anarşist gurubu arasında geçen İyimser tragedya'sıyla 1963 Cannes'da en iyi devrimci destan filmi ödülünü kazanıyordu. Genç Sovyet sineması dendi mi adı ilkin anılması gereken, yeni kuşağın «kare as» ı Grigori Çukray, apar topar okullardan alınarak savaşa gönderilen bütün yaşıtları gibi ölümü görmüş, geçirmişti, yüklüydü, savaş dönüşü VGIK'ı bitirdikten sonra genç Sovyet sinemasının ilbaharını yaşadığı dönemde, 1920'lerdeki devrim temasını işlediği, bir çar subayıyla devrimci bir kızın trajik aşkını, Urusevski'nin duru görüntüleriyle, acıklı bir romeo - juliett öyküsünün sulugözlülüğüne düşmeden, birbirine karşıt çevrelerdeki iki insanın alışılmamış durumunu çoşkulu bir içtenlikle veren Sorok porvii / Kırkbirinci'yle (1956) insancıl tutumunu, duygusal eğilimlerini açıklıyordu. Sinemaya ilk başlayan birinin filmi olarak başarılı bir çalışmaydı Kırkbirinci. Çukray 1959 da lanetlediği savaşın ürkütücü kargaşalığına itilen çağdaşlarının ve kendisinin acılı serüveninden söz etmek isteğini; filmi sonuna değin savaş karşıtı bir temel düşünle yürüterek, geliştirerek, arada bir de aşkın olumluluğu temasını arkalıyarak, dengeli bir akıcılıkla aksamadan, gerçekle şiiri yanyana koyarak verdiği büyüleyici yalınlıktaki Ballade o soldate / Askerin türküsüy'le (1959) yeterince doyurdu. 1961 de çevirdiği çok aşırı duygulu bölümler kapsayan Cistoye noebe / Duru Gök, savaş öncesi yıllarından bugüne değin bir kuşağın bütün yaşantısını özetliyordu. Bu filminde Çukray Stalin'in ölümünden sonraki serbestleme döneminin yansısını, bir iki dakika süren buzların çözülüşü görüntüleriyle imliyordu. Son yapıtı Bir yaşlı adamla bir yaşlı kadın vardı (1964) da gene mırıldanmalara yol açan bir filimdi. Çukray gene soylu, içten duyguculuğuyla, konusunun yavanlığını örten gerilimiyle, büyük yüz çekimleri, yer yer humor eklentileriyle kolayca tanılanan iyimser kaderciliği içinde öyküsünü anlatıyordu.

Oyunculuğuyla yönetmenliğini birarada sürdüren Sergey Bondarçuk, Şolohov'dan uyarladığı Soudba Tcheloviek / Bir insanın alınyazısı'nda (1959) karısıyla çocuklarını yitiren bir savaş tutsağının yıkıntılar içinde kalmış bir küçük çocuğu oğul edinişini işledi. Bondarçuk 1965 te, King Vidor'un on yıl önceki ilk renkli «cinemascope» Amerikan işi Savaş'la Barış çeviriminden sonra Tolstoy'un bu ünlü yapıtını 70 mm'lik renkli geniş perde sistemiyle bir kez daha sinemaya uyguluyor ve ilk filminde olduğu gibi yine Moskova uluslararası filim şenliğinde büyük armağanı kazanmayı başarıyordu. Vladimir Skuibin, ilginç üçlemesinden sonra (Zalimlik 1959, Mucizeli 1961, Yargılama 1962) beklenmedik bir hastalık sonucu daha çok filimler yapacak bir yaşta ölüyordu. Başka bir VGIK mezunu Marlen Kutziyev, arkadaşı Felix Mironer'le birlikte Zaretchnaia sokağında ilkbahar'ı (1956) çevirerek sinemaya başladı. İlk kişisel filmi yeni gerçekçilikten çok Vertov'u ansıtan bir biçimde olay örgüsü kurmadan küçük küçük dokunuşlarla resim yapar gibi anında meydana getirdiği İki Fedor'du (1959). Kutziyev çapraşık tartışmalara yol açan bu filminden sonra bir süre çalışmak olanağı bulamadı. Felix Mironer, genç bir denizcinin pazar iznindeyken parasını düşürmüş bir kızla parayı arayışlarını ve bir daha ayrılmayışlarını ele alan sevimli filmi İzinde'yi (1963) çevirirken Kutziyev de yeni bir filim hazırlıkları-



YİRMİ YAŞINDAYIM (1964)/MARLEN KUTZIYEV.



SOROK PORVII/KIRKBİRİNCİ (1957)/GRİGORİ ÇUKRAY

na girişiyordu: Yirmi yaşındayım. Genç Sovyet sinemasının en önemli, en saygın yapıtları arasındaki, Moskova sokaklarında bir aktüalite filmi gibi çekilmiş Yirmi Yaşındayım (1964), Sergey'le Anya'nın çarpıcı aşklarını veren modern bir gençlik filmiydi. Kutziyev'in dünyası olağan insanlar dünyasıydı, yaptığı sinema kahramansız bir sinemaydı. Sergey'le Anya'nın Politeknik müzesindeki gezintileri, boş Moskova sokakları, Yevtuşenko'nun kendi gençlik şiirini okuduğu bölüm vb, kabaca bir ayrımla yeni kuşakta Çukray'a karşıt ucu temsil eden Marlen Kutziyev'in ince beğenisini, yetilerini, modern sinema tutkusunu ortaya koyuyordu.

Sürekli olarak birlikte filimler yapan Aleksandr Alov'la Vladimir Naumov ikilisi 1955'te Gençlik Anketi'yle ortaya çıktılar. 1918'deki iç savaşla ilgili Rüzgâr (1959) ve 1961 Venedik şenliğinde yenilik ve özgürlük armağanı kazanan, cephedeki bir Alman kadının Rus hastahanesindeki doğumunun anlatıldığı Yeni doğanlara barış adlı filimleriyle ortak çalışmalarını sürdürdüler. Genç Sovyet sinemacı kuşağında genellikle ikili çalışmalar yaygındı ama Alov - Naumov ayrıksılığı dışında bu bir ortak filimden öteye gitmiyordu. Bir ortak filimden sonra herkes kendi kişisel filmine başlıyordu. Kulicanov Segel, Kutziyev Mironer örneklerinin yanına Magdana'nın küçük eşeği'yle (1956) Cengiz Abuladze Revaz Çkeidze ikilisi, Rus sinemasını çocuk filimleri yapmakla niteleyenlerin ilk örneklerinden Seryozha'yla (1960) Georgi Danelia - İgor Talankin ikilisi, Alyoşa'nın aşkı'yla (1961) Semyon Tumanov Georgi Şukin ikilisi, Arkadaşım Kolka'yla (1961) Aleksey Saltikov - Aleksandr Mitta ikilisi vb.. eklenebilir. Çukray ve Bondarçuk gibi eski bir savaşçı olan Stanislav Rostotski, Mayıs'ın yıldızları (1954), Yeryüzü ve İnsanlar (1956), Olay Penkovo'da geçti (1957), Rüzgârlara karşı (1963) adlı yeni kuşağın önemli filimlerinden sonra 1965'te Lermontov'dan çağdaşlaştırdığı Zamanımızın kahramanı'nı çevirdi. On yıldır sabırla filim çevirme olanaklarını bekleyen Mihail Şveitzer, Deniz teğmeni Panine'de (1960) yirminci yüzyılın başında geçen bir yiğitlik serüvenini görüntüledi, Tolstoy'dan uyarladığı iki bölümlü Diriliş'le (1962) en başarılı yapıtını veriyordu.

Genç Sovyet sinemacıları arasında burada değinilenlerden başka geriye kalanlar olarak Yuli Egerov, Evgeni Taçov, Yuri Şulukin, Viktor Ivçenko, Yuri Ozerov, Mihail Kalik, Vladimir Fetine, Yuri Karasik sayılabilir. En yeni yetişenler içinde Ivan'ın çocukluğu'yla (1963) Andrey Tarkovski, Moskova'da dolaşıyorum'la (1964) Georgi Danelia, 1965 Venedik filim şenliğinde ilgi uyandıran Bağlılık'la Peter Todorevski, Sevgililer'le (1965) Mihail Bougin sivrildiler.

Çağdaş genç kuşak sineması, buz çözümü dönemi başlangıcındaki o ateşli, çoşku yıllarından sonra kuşkusuz duruldu bugün. Kendini tekrarlama yolunda görünen yeni filimlerle bir çeşit kısır döngüye tutulduğu da tartışılabilir. Mihail Romm bir yerde, yeni kuşağın ve çağdaş Sovyet sinemasının bugünkü durumunun oturmamışlığını, durgunluğunu gençlere daha çok olanaklar, sınırlar tanınmamasına bağlıyordu.

tanju akerson

azgelişmiş sinemada devrim

Azgelişmiş bir ülkenin sineması da azgelişmiş oluyor.. Bu azgelişmişlik, sinemanın endüstriyel yanında kendisini gösteriyor, giderek bir sanat olayı olma özelliğini de iyiden iyiye baltalıyor.. Azgelişmiş ülke sinemasının özelliklerini birkaç noktada toplamak mümkün.. Bu özellikleri sıralarken Türkiye örneğinden kalkınmak; açık, elle tutulur sonuçlara varma yönünden yerinde bir davranış olsa gerek.. İlk göze çarpan özellik. Türk sinema seyircisinin yerli ya da yabancı film seyrederken farkında olmaksızın iki ticari kurala boyun eğmek zorunda kalması.. Seyircinin iradesi dışı oluşan bu kuralların yabancı filmlerde egemenlik kuranına «Toptan kiralama (Block booking)», yerli filmlerde ise «Görmeden kiralama (Blind booking)» adı veriliyor. (.) Toptan kiralama olayı, Türk getirtici firmalarının, dünya sinema piyasasını elinde tutan dev dağıtım şirketlerince liste halinde film satın alma zorunda bırakılması.. Bunun sonucu Türk seyircisi, sinema zevkini eğitme görevi görebilecek bir iki filmin yanında olumlu etkilerini fazlasıyla olumsuza çeviren yığın yığın değersiz filmle karşılaşıyor. Görmeden kiralama olayı ise, sinema işletmecilerinin film çekimi başlamadan ya da bitmeden konuyu, oyuncuları ölçü alarak yapımcılara para ödemeleri.. Bunun sonucunda da, Türk seyircisinin sinema sanatından edineceği fayda, işletmecilerin kâr doğrultularını izleyen film beğenisine bağlanıp kalıyor.. Özelliklerin bir diğeri çevrilen film sayısına kıyasla sinema salonlarının azlığı.. Çok sayıda film çevrilmesine yol açan nedenlerin başlıcası, uygulanan amortisman biçimi oluyor. Filmin maliyetinin belirli bir miktarını aşan gelir sağlandığında yapımcı, bu miktarı aşan fark için vergi ödemek zorunda kalmakta.. Bu yüzden sermayesinin önemli bir kısmının vergi yoluyla eriyip kaybolmasını önlemek için mali hesap yılının sonunda alelacele birkaç film daha çeviriyor. (..) Dış pazarı yetersiz Türk film piyasasının derme çatmalığının en belirgin yanı, döner sermayenin nakit para yerine bonoya dayanması, giderek arslan payını birkaç tefeciye kaptırması.. Bir de geleceğin tehlikesi olarak, bu derme çatma endüstrinin ensesinde azrail gibi soluyan, sinemanın amansız düşmanı televizyonu hesaba katmak gerekiyor.. Bir azgelişmiş ülke sineması olan Türk film endüstrisinin genel görünümü bu.. Dışta dev dağıtım firmalarının egemenliği altında gelişmiş ülkeler filmlerinin, içte tefeci - işletmeci ikilisinin sınırladığı Türk sineması bugünkü durumuna şüphesiz belirli bir tarihsel gelişim sonucu erişmiş.. Gene bu tarihsel dönem içinde sürüp getirdiği bünyesel çelişmelerin iç ve dış ilişkilerini bir kısım çember haline soktuğunu, kurtuluş yolu olarak hergeçen gün biraz daha köklü dönüşüm çizgisine yaklaştığını belirtelim...

Ötedenberi devletin, sinemanın sorunlarına el atması, çekidüzen vermesi isteği ileri sürülür.. Bu amaçla toplanan sinema danışma kurullarında film yapımcıları, getiricileri, sinema yazarları biraraya gelirler, bir sinema kanunu tasarısına ışık tutacak rapor üstüne çalışırlar.. Ancak, iş, Türk filmleri lehine uygulanan vergi indirimi meselesine gelince bir kıyamettir kopar. Türk filmlerinin yabancı filmlerle eşit vergi sistemine koşulmasına karşı çıkan Yeşilçamcılar apartopar Ankara'nın yolunu tutarlar, «Millî Sanayi» baltalanıyor gerekçesiyle politik çevrelere başvurup rapora göre hazırlanacak bir kanun tasarısının parlâmentodan geçmemesi çarelerini araştırırlar.. Ve bu partırdı gürültü arasında devletin sinemaya el uzatması işi gene sürüncemede kalır gider..

Azgelişmiş ülke sinemasının özellikleri ile sinema kanun tasarısını suya düşüren nedenler karşılaştırıldığında, bu konuda gösterilmek istenen çabaların ne denli çürük çıkış noktasına dayandığı anlaşılıyor. Bir düzeni değiştirmek gerekirse, bu herhalde düzeni kuranlar, yürütenler tarafından yapılmaz. Danışma kurulları çalışmalarına, düzende kendi çıkarlarına birtakım değişiklere gidilmesi isteğini güden Yeşilçamcıları da çağırıyor, sonra gelin elbirliği ile bu düzeni değiştirelim diyor. Üste, vergi indiriminin kaldırılması yoluyla sayısı azalacak Türk filmlerinin sihirbaz değneği dokunmuşcasına kalitesinin artacağını sanmakta.. Oysa yapımcısı, yönetmeni, teknik elemanı ile yetersizliğini barbar bağıran Yeşilçamcıların filmlerine yüzdeyüz oranında belediye rüsumu uygulansa, gene kaliteli film çeviremezler. Bütün değişiklik Türk film piyasasına yılda ikiyüz yerine elli kalitesiz film çıkmasından ibaret kalır. Daha kötüsü, meydanı boş bulan dev dağıtım firmaları Türk film piyasasına

çok daha falza sayıda değersiz yabancı film sokma olanağı bulurlar..

Bu tür kısır çekişmelerin ardından yatan gerçek, Türk sinemasının bugünkü düzenini değiştirecek yeni bir gücün henüz varlığını ortaya koyamaması.. Sürekli bir kısır çember içinde Yeşilçamcılarla çatışan sinema yazarlarının yorgunluğu açıkça ortada.. Türk sinemasının bir fikir ortamına, kendisini Yeşilçam sokağından çekip kurtaracak yepyeni bir sinemacı kuşağına ihtiyacı var.. Aydın çevreler Türk sinemasının sorunları üstüne yeni yeni eğiliyor.. Yeşilçam dışı bir sinema ortamının oluşmağa başladığı muhakkak.. Eleştiri yazılarının etkinliği, sinematek ve sinema kulüblerine gösterilen ilgi bunun en sağlam örneği.. Bu oluşumun örgütlenmeye gidişini hızlandıracak en önemli katkı, şüphesiz devletin işe karışması oluyor.. Yurdumuzda yerli filmciliğin korunması, sinemacılık ve filmcilik çalışmalarının bir düzene bağlanması ve denetlenmesi yönlerinden merkezi bir örgütün kurulması ihtiyacının kendiliğinden belirdiği görülüyor. (...) Hem sinemanın çeşitli kollarında, hem de sinema endüstrisi ile devlet arasında düzenleyici ve arayıcı rolü oynayacak örgütün başgörevi, yeni sinemacı kuşağının yetişmesine imkân hazırlama yolları araştırmak ve sağlamak olmalı..

Biraz KISA FİLM YAPIMI en elverişli şartlarla teşvik edilmeli.. Piyasa dışı çevreden sinemacı yetişmesi için tek ve en kestirme yol bu.. Dış ülkelerde sinema eğitimi görecek öğrencilerin burs işlerinin düzenlenmesi, sinema kültürünü yaymada başlıca payı bulunan Sinematek ve sinema kulüplerinin büyük ölçüde desteklenmesi, kısa sürede bir sinema okulunun kurulması, yerine getirilmesi gereken diğer sorunlar.. Bu oluşum içinde yeşerecek yeni kuşağın yaşaması giderek sinema sanatının seyirci yığınlarına karşı görevini yürütebilmesi için alınacak ekonomik tedbirler şöyle sıralanabilir: a — İyi filmi kötüye karşı vergi indirimi yoluyla koruyacak kalite barajı yanında sinema sanatını soysuzlaştıran filmlerin gösterilmesini yasaklayacak kalite sansürü (yerli ve yabancı filmler için) b — İşletmeciliğin devletleştirilmesi c — Devlet eliyle stüdyo ve laboratuar kurulması.. Bir azgelişmiş ülke sineması için genel çizgileriyle böylesine bir düzen kurulmaksızın, sinema sanatının yapıcı - seyirci ilişkisinde istenilen soylu düzeye erişmesi gerçek dışı görünüyor..

(.) Nijat Özön, Sinema Terimleri Sözlüğü

(..), (...) 1964 Sinema Şurası, İktisadi ve Teknik meseleler komisyonun raporu.

baykan sezer / sinemamız ve bizler

«Tiyatroda uygulamak istediğim ilke, dünyaya bir açıklama getirmekle yetinmemek, dünyayı değiştirmek de gerektiğidir.»

Bertolt BRECHT

Sinemamızla üzerine düşünenlerin, eleştirmecilerimizin uyuşamadıkları bilinen bir şey bugün. Bu çatışma Şakir Sırmalı'yla eleştirmecilerin karşılıklı yazışmalarında olduğu gibi ara sıra su yüzüne çıkmasına karşılık bu, artık iki tarafca kabul edilmiş, önemsenmez bir olay olmuştur.

Eleştirmeciler bir iki filme en çoğundan beş ya da ondan fazla seyirci kaybettirmedikce, hele hele bir filmin tutulmasını sağlayamadıkca filmcilerin kendilerini önemseyeceklerini sanmak yersiz olur. Öte yanda da eleştirmeciler filmcilerin yaptıklarını umursamamaktadırlar. Zaman zaman yerli filmciliğimiz üzerine eğiliniyorsa bu daha çok kafamızdaki şemaları, ön yargıları doğrulamak, «batı cephesinde yeni bir şeyin olmadığına» kendimizi güvendirmek içindir.

Sinemamızı yıkmak, bir efsanenin doğmasına engel olmak şüphesiz gerekli. Bu pastırma tüccarları «Sanat», «İçtimai meseleler», «Halk zevkleri», «Geleneklerimiz» iri lâflarıyla beyinleri dondurmak, başımıza bela kesilmek için sık sık çaba göstermişlerdir. (Hükümetçe başarılan işleri, yeni barajları, siloları, fabrikaları hülâsa kalkınan Türkiye'yi halka gösteren yeni Türk filmcileridir. Memleketin gazetelerinden çok kuvvetli ve çok daha ustaca, memleket meselelerini filmler yoluyla halleden yine filmcilerdir. Türk inkılâplarının muhafaza edilmesinde, memleketin tarihi mefahirinin tekrarlanmasında Türk filmciliği daima iyi bir hizmet gördüğünden emindir.)

Cemiyeti tehdit eden büyük sosyal felâketlerle yine filmciliğimiz en müessir şekilde uğraşmıştır ve uğraşmakta devam edecektir. (1)

Türk filmciliği üzerine yapılan uyarmalarla bu-

gün sinemamızın dar, gerici görüşünün bir efsane olarak toplumun önüne çıkması engellenmiştir ama Türk sinemasının sorunları burada bitmiyor.

Bundan sonra eleştirmecilerimizin günahları başlıyor. Önce sinemamız, yapılan iş temelinden söz konusu edilmeden oynanan oyun kabul edilerek filmlerin, bıraktığı izlenimlerin anlatılmasıyla, oyunun kurallarını uygulamaktaki bilgisizliklerin açıklanmasıyla yetiniliyor. Bugün sinemamızın en zararlı yönü sömürücülerin elinde bir silâh olarak kullanılmasında, seyircilerin beyinlerinin dondurmak, çıkarlarını gözden uzaklaştırmak için yararlanılmasındadır. Sinemamıza karşı gösterilecek en sihhatlı tepki ise sinemanın seyirciye karşı bir silâh olmasına, halk çıkarlarının uyutulmasına engel olmaktır. Halbuki bugün seyircinin sözcülüğünü yapan bir eleştirmeci bile yoktur. Sinema eleştirmeciliği tıpkı bir atom kulübü gibi kapalı bir çevrenin aralarındaki dertleşmeleri oluyor. Bombasını atan, önemli sırları paylaştığını ispat edebilen giriyor kulübe. Kulüple dışarıdaki seyirci arasındaki duvar önce dil ayrılığı. Filmlerdeki «Travelling» lerden, «Pan» lardan, «Montaj» dan başlanıyor söz edilmeye. Bütün bunlar çevreden arkadaşların karşılıklı gözkırpışmaları.

Eleştirmecilerimiz kendilerini seyirciden çok sinemamızdan yana hissetmektedir. Eleştirmecilerimizin sırayla sinemaya geçmeleri, ayrıca senaristlik ya da asistanlıklara sinemacılarla işbirliğine girmeleri de bunu göstermektedir. «Anadolu Seyircisi» deyimiyle eleştirmecilerimiz, en az sinemacılar kadar, kendilerini seyirciden ayrı, onu kendisinden küçük görmektedirler. «İş filmleri» nin altında yatan uyutma sistemine dokunmayıp iyi filmlerin tasarlarına halkın ortak sovunucu olamayacağını sanmak asıl özlemini duyduğumuz halk sinemasının tanımlanmasına yardımcı olmamaktadır.

Gerçekten de neden Türk sinemasına karşı olunduğu anlaşılamamaktadır. İyi «Travelling» gösterileri olmadığı, oynanan oyun iyi becerilemediği için mi? «Üç Arkadaş» ya da «Ayşecik» i seyirciye yutturmaya çalışan eleştirmecilerin tasası öbür filmlerin bunlar kadar yanıltıcı kandırıcı olmadıkları için olsa gerek.

Soruyu başka türlü koymak zorundayız. Önce sinemacılarımız hiç de sanıldıkları gibi bilinçsiz değillerdir: «İslâm dünyasına, tabiî bir lider olması lâzım gelen Türkiyenin filmcilik sanayiine vereceği ehemmiyetle, mühim bir propaganda vasıtasına da kavuşması kabil olacaktır. - Müslümanlığı en iyi anlayan millet olduğumuzu, aleyhimizdeki propagandalara karşı savunmak mecburiyetindeyiz. - Film bugün, hem göze hem de kulağa hitap ettiği için, radyodan ve gazeteden daha tesirli bir vasıtadır. - Türk filmciliği de, ehemmiyetini anlayacak kimseler elinde istikbalini beklemektedir» (1). Sinemacılarımızın görebilecekleri hizmetleri sıraladıktan sonra bu hizmetleri sundukları Adnan Menderes hükûmetidir. Bir yandan bizler «Travelling» lerle, «Pan» larla eğlenirken sinemamız Menderes ya da eşi bir politikanın emrinde yüklendiği siyasal görevi yerine getirmek çabasındadır. Gerçek soru da bu alanda bir tutum takınmaktır. Sinemamızın savaşı toplumsal, siyasal tasalarımızdan öteye bir savaş değildir. Sinemadaki seçim de bu tasalarla kararlaştırımıştır: Sinemacılarımız seçimlerini çoktan yapmışlardır. Bize düşen ya suçlu bir sessizlikle bu seçimi paylaşmak ya da halktan yana olmak.



MURAD'IN TÜRKÜSÜ (1966)/ATIF YILMAZ.

Bugün yanlış seçime karşı olmakla yetinmek imkânsızdır. Halk sorularını olumlu bir biçimde açıklamaya, örgütlenmeye başladıkları, sözcülerini meclise soktukları bu günde sinemada da aktif bir tutum takınmak sırasıdır.

Sinema sorusunun toplumun temel sorularına bağlı olduğu gerekçesiyle koşulların değişmeden sinemadan umudun kesilmesi savunuluyor. Ancak unutulan sinemanın koşulların değişmesinde önemli bir araç olduğudur.

Halk hizmetinde sinema denemesi bizim için yepyeni bir olaydır. Gerekli deneylerden yoksunuz. Başarımız seçimimizi bütün açıklığı ve yönleriyle yapabilmemiz, başarısızlıklardan yerinde ve gerekli dersleri alabilmemizle gerçekleşecektir.

---

(1) — «Türk Filimciliğini kalkındıracak ve çağdaş seviyeye eriştirecek (Türk film ve sinema kanunu) nun gerekçesine ait temennilerimiz»
Türkiye Film İmalcileri Cemiyeti (İstanbul, 1958)

JOLANTA UMECKA VE LEON NIEMCZYK NOZ W WODZİE/SUDAKİ BIÇAKTA. (1962) ROMAN POLANSKİ.



tuncan okan

POLONYA SİNEMASININ YÖNETMENLERİ

Polonya sineması bugün, göz kamaştırıcı sitili, parlak yönetmenleri ve geride bırakılan savaşı işleyen, insan, toplum sorunlarına değişik yorumlar getiren filmleriyle dünyanın en önde gelen sinemalarından biridir. Savaştan önce kendi halinde, durgun hattâ ticarî bir sinema olan Polonya sinemasında genellikle yılda 15 - 20 film yapılıyordu. 1929 da Wanda Jakubowska tarafından kurulan Start / artistik film dostları birliği bu durgunluğa karşı kurulmuş bir örgüttü. Savaştan sonra Start benzeri böylesi kuruluşlar çoğaldı, Studio (A. Ford'un yönetiminde), Kadr (J. Kawalerowicz'in yönetiminde), Kamera (J Bossak'ın yönetiminde), Droga (A. Bohdziewicz in yönetiminde), Syrena (J. Zarzycki'nin yönetiminde) vb. gibi film yapım birlikleri kuruldu, Polonya sinemasının şaşırtıcı ilerlemesinde bu birliklerin rolü önemlidir. 1945'te kurtuluştan sonra Polonya'da savaş öncesi sinema endüstrisinden hiç bir şey kalmamıştı, yapım evleri, laboratuar, sinema salonları, yıkıntı halindeydi. İşe sıfırdan başlanarak sinema endüstrisi yeniden ele alındı, Lodz'da kurulan Ulusal film ofisi'nin başına Aleksander Ford atandı. Lodz'da bir de yüksek sinemacılık okulu meydana getirildi. Aynı yıllarda Antoni Bohdziewicz de Krakow sinema okulunu kuruyordu. Bu iki okulun, Jerzy Toeplitz'in yönettiği Lodz yüksek sinemacılık okulu ile Krakow sinema okulunun, Polonya sinemasında iki ayrı gurubu oluşturduğu da söylenebilir. 1952'ye değin sürüp sağlam bir belgecilik geleneği üzerine çağdaş Polonya sinemasının temelerini atan bir hazırlık döneminin ardından 1954'te Ford'la birlikte ilk mezunlar Kawalerowicz, Munk, Wajda bir «yeni dalga» havasında ortaya çıktılar. 1958 lerde Has, Konwicki, Kutz, Polanski onları izlediler.

Polonya sinemasındaki bu gençleşme, yenilenme her yıl görülmektedir. Başka bir deyişle Polonya sineması sürekli değişerek, yenilenerek canlılığını, ilgi çekiciliğini sürdürmeyi başarabilmektedir. Aşağıda günümüz Polonya sinemasının en önemli yönetmenlerini tanıtıyoruz.

●

ALEKSANDR FORD. Rejisör. 24 Kasım 1908' de Lodz'da (Polonya) doğdu. Varşova üniversitesinin Sanat Tarihi bölümünü bitirdikten sonra, 1929 da rejisörlüğe başladı. İkinci Dünya Savaşında Polonya ordusunun sinema kolunda çalıştı. Savaştan sonra devletleştirilen sinema ku-

rumlarının başına getirildi. 1948'de yeniden rejisörlüğe döndü. Başlıca filimleri: 1929 Nad Ranem. 1932 Sokak Çocukları / Legion Ulicy. 1934 Uyanış / Prezebudzenie. 1935 Gençlerin Yolu / Droga Mlodych. 1936 Vistula'lı İnsanlar / Ludzy Wisly. 1944 Majdanek. 1948 Gerçeğin Sınırları Yoktur / Ulica Granicza. 1952 Chopin'in Gençliği / Mlodosc Szopin. 1954 Barska Sokağının Beş Çocuğu / Piatka Z Ulicy Barskiej. 1958 Haftanın Sekizinci Günü / Osmy Dzien Tygodnia. 1960 Töton Orduları / Krzyzacy. 1964 Özgürlüğün İlk Günü / Pierwszy Dzien Wolnosci.

Aleksander Ford, Savaştan sonra Polonya sinemasının yöneldiği bütün olumlu gelişmelerde rol oynamış bir sanatçıdır. Kişisel çabalarının yanısıra, genç kuşak sinemacılarının yetişmesini sağlayan bütün toplu davranışlara katılmıştır. İlk başarısını Savaş öncesi yıllarda, 1932'de Sokak Çocukları ile sağlamıştı. Gerçekçi bir dille Varşova'daki gazete satıcısı çocukların hayatını anlatan bu filmdeki başarısıyla Ford, Emile ve Detektifler'in yazarı G. Lambrech'le bir tutuldu. Ford, üç genç kızın hayata atılırken ne güç toplumsal koşullarla karşılaştıklarını belirttiği Uyanış'ta sansür kurumunun şiddetli hücumlarına hedef oldu. Gerçeğin Sınırları Yoktur'da Varşova'nın bir mahallesinin savaş içindeki öyküsünü perdeye aktarıyordu.

Chopin'in Gençliği ünlü bestecinin aşk hayatından çok, içinde bulunduğu çağın tarihsel çatışmaları karşısındaki tutumunu yansıttı. Ford Barska Sokağının Beş Çocuğu'nda çocukların Polonya'nın yeni toplumsal düzenine nasıl ayak uydurabileceklerini, bu düzeni nasıl benimseyebileceklerini açıklıyordu. Haftanın Sekizinci Günü konut sıkıntısı çeken genç bir çiftin ilginç hikâyesi üzerine kurulmuştu. Töton Orduları ile rejisör tarihsel üstün yapımlara çok iyi bir örnek kazandırmış oldu, ancak Özgürlüğün ilk Günü'nde yine savaş içindeki Polonya'nın panoramasını genellikle moral sorunlarıyla vermek isteyecek, fakat daha önce kendi çağdaşlarının defalarca ele aldıkları bu konuyu işlerken bilinenlere yeni bir şey katamayacaktı.

JERZY BOSSAK. Belge filmleri rejisörü. 31 Temmuz 1910 da Rostov'da (S. S. C. B.) doğdu. Varşova Üniversitesinde hukuk ve tarih öğrenimi yaptı. 1930'da eleştirmeciliğe başladı. Aynı zamanda, ilerici genç sinemacıların toplandığı «Sanat filmleri dostları birliği» (Start) ne de girdi. 1943 de Sovyet Rusya'da meydana getirilen 1. Polonya Ordusunun sinema kolunda görev aldı. Burada belgesel savaş filmleri çekerek sinemacılığa başladı. Savaştan sonra, Lublin'de Aktüalite filmleri çekmeye koyuldu. 1945 - 1947 arasında, devletleştirilen sinema kurumlarının sanat yönetmenliğini yaptı. 1956 da Belgesel Filmler Stüdyosu'nun yönetmenliğine getirildi. Lodz'daki Yüksek Sinemacılık Okulu'nda mizansen dersleri vermektedir. Başlıca filmleri: 1944 Majdanek Avrupa'nın Mezarlığı / Majdanek Cmentarzysko Europy. 1945 Kolobrzeg Savaşı / Bitwa o Kolobrzeg. 1945 Berlin'in Düşüşü / Zaglada Berlina. 1947 Su Baskını / Powodz. 1951 Barış Dünyayı Ele Geçirecek / Pokoi zdobedjie swiat. 1952 Yemin / Sluhulemy. 1953 Eski Varşova / Powral na Strare Miasto. 1954 Sarı Mayonun Peşinde / W Pagoni za zolta koxszulka. 1956 Varşova 56. Polonya sinemasının genç kuşağı sinema okullarından ve belge filmciliğinden geldikleri için Bossak genç sinemacıların yetişmesinde büyük bir rol oynamıştır. Bossak Polonya kısa filmlerinin temel ilkelerini şöylece tanımlamaktadır: «İngiliz ve Sovyet belgecilerinden etkilendik.

Bizce en önemli olan görüntü, daha doğrusu görüntünün taşıdığı gerçektir. Başlıca amacımız belge filmleriyle toplumu eğitmek, topluma bilgi vermektir. Propaganda asla... Filmlerimiz her zaman propagandaya karşıdır. Halkın iyi şeyleri olduğu kadar, kötü şeyleri de bilmesini isteriz. Zira kötülüklere karşı halkı uyandırmak iyilikleri anlatmaktan çok daha önemlidir...»

JERZY KAWALEROWICZ. Rejisör. 19 Ocak 1922 de Gwozdziec'te (Ukranya) doğdu. Krakow Güzel Sanatlar Okulunda eğitim gördükten sonra, yine buradaki Sinema Enstitüsüne girdi. 1946 da rejisör yardımcısı olarak sinemacılığa başladı. Bu arada Wanda Jakubowska'nm Son Durak / Ostandi Etap adlı filminde de yardımcılığını yaptı: 1952 de Kommün / Gromada ile rejisörlüğe geçti. Filmleri:

1954 Anılar Gecesi / Celuloza. 1954. Yıldız altında / Pod Gwiazda Frygijska. 1956 Gölge / Cien. 1957 Herşey Bitmedi / Prawdziwy Koniec Wielkiej Wojny. 1959 Gece Treni / Pociag. 1961 Meleklerin Joanna anası/Matka Joanna od Aniolow. 1963 1966 Firavun / Faraon. Kawalerowicz 1955'ten beri «Kadr» sinemacılar topluluğunu yönetmektedir.

«Savaşı hemen izleyen yıllarda Krakow'daki Sinema Enstitüsüne devam ediyordum. Aynı zamanda Güzel Sanatlar Akademisinde resim öğrencisiydim. Amcam da ressamdı. Resim beni daha çok küçük yaşlarda etkilemişti. Kommün ile sinemaya yöneldim. İlk defa düşlerimdeki olayları ve durumları sinematografik görüntülerle vermeyi deniyordum. Şüphesiz, bu filmin hataları başarılı yanlarından çoktur. Fakat bu filmle sinema alanında bir deneme yapmış oluyordum.

Aslında, oyuncusundan teknikerlerine kadar, filme emeği geçen herkes tecrübesizdi. Celuloza ile daha düzgün bir biçime vardım. Eleştirmeciler onda İtalyan «yeni - gerçekçi» sinemasının etkilerini buldular. Bana kalırsa bu filmle yeni gerçekçi filmler arasındaki yakınlık konu benzerliğinden başka birşey değildir. Toplumsal bir konuyu ele almıştım. Yeni - gerçekçi rejisörler

toplumun az bilinen dikkati çekmeyen olaylarını ve çevrelerini ele aldılar. Ben ise büyük bir fabrika' içindeki politik çatışmaları işledim. Yeni-gerçekçi'lerden etkilendiğimi inkâr etmem. Fakat sanattan söz ederken böylesine kategorik yargılara saplanmak fayda vermez. Bir sanatçının nereden etkilendiğini bulabilmek kolay değildir. Gölge, polis filmlerinin kalıplarına uygun bir biçimdeydi. Aydınlatılması gereken birtakım karanlık durumlar ve olaylar üzerinde durmuştum. Ve seyirciyi bu polis havası içinde filmin moral ve politik sonucunu araştırmaya çağırdım.

Asıl amacım Polonya toplumunun yeni düzenine düşman olanları belirtmekti. Bu düşman çevremizdeki insanların gölgesi gibiydi, yanı başımızdaydı. Herşey Bitmedi'yi çevirdim?... Savaşa karşı çıkmak, savaşı yermek için... Savaşın yaralarını deşmek istedim. Fakat savaş sonrası kuşağın bu yaralardan tamamen kurtulamayacağını da düşünüyordum. Herşeyin savaşın bitimiyle bitmediğin söyledim. Hikâye şematik olarak bir melodram kuruluşundaydı. Bu şematik kuruluşu, kişilerimin iç dünyalarını vermek ve zaman zaman sübjektif bir anlatıma yönelmekle kurtarmaya, hikâyeye bir boyut kazandırmaya çalıştım. Gece Treni, önceki filmlerimden değişik bir nitelikteydi. Bazı eleştirmeciler bu yüzden, bana filmimde insanlığın temel sorunlarını ele almadığım için hücum ettiler. Gece Treni'nde bir gece yolculuğunun hikâyesini anlatıyor, bu süre içinde tren yolcuları arasında kurulan kısa ilişkilerden dramatik bir yapıya varmak istiyordum. Bazı eleştirmeciler her zaman toplumsal sorunları tartışmam gerektiği düşüncesiyle, toplumsal tezlerden uzak, kesin bir sonuca varmayan bu filmimi şaşkınlıkla karşıladılar. Maddeci düşüncede bir insan olduğum için Meleklerin Joanna anası'nda idealist felsefeyle polemiğe giriştim. Fakat amacım dine karşı değildi. Din adamlarının kisvesine saklı bazı duyguları analize ederek hayatı harekete geçiren güçleri ortaya koymaya çalışıyordum...»

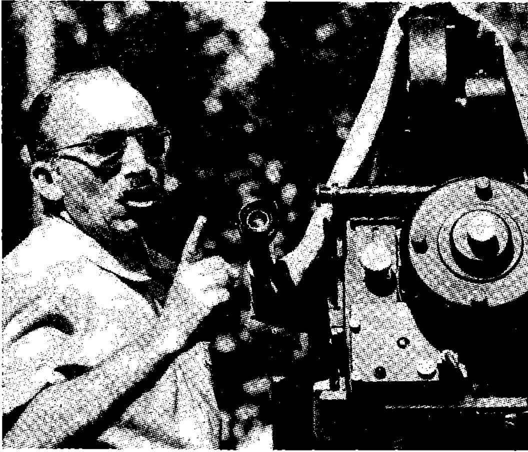
ANDRZEJ MUNK. Rejisör. 16 Ekim 1921 de Krakow'da (Polonya) doğdu. Burada mimarlık eğitimi gördükten sonra, Lodz Yüksek Sinema Okuluna girdi. 1950 de görüntü yönetmeni ve rejisör olarak burayı bitirdi. 1951 de belgesel filmler stüdyosunda kısa ve orta uzunlukta filmler çevirerek rejisörlüğe başladı. 1956 da ilk uzun filmini yaptı. Filmleri: 1951 Hayata Daha Yakın Bilim / Nauka blizej zycia. 1951 Nowa Huta Yönü / Kierunek Nowa - Huta. 1952 Ursus Masalı / Bajka w Ursusie. 1952 Köylü Anıları / Pamietniki Chlopow. 1953 Trenyolu İşçisinin Sözü / Kolejarski slowo. 1954 Yıldızlar Parlamalıydı / Gwiazdy musza Plonac. 1955 Bir Pazar Sabahı / Niedzielny Poranek. 1955 Mavi Haç / Blekitny krzyz. 1956 Yolda Bir Adam / Czlowiek na torze. 1957 Eroica. 1960 Zezowate Szczescie. 1961 - 1964 Yolcu / Pasazerka. Munk 20 Eylül 1961 günü bir trafik kazasında ölmüştür. Ölümü üzerine yarıda kalan Yolcu adlı filmi arkadaşlarından Witold Lesiewicz tarafından tamamlanmıştır.

Wajda ile birlikte, 1955 te ortaya çıkan Polonya «Yeni Dalga» sının en önemli kişilerindendi. Sinemaya belgecilikle başladı. Belge filmlerini aktüalite filmi çeker gibi çevirmezdi. Önce ele alacağı konuyu bütün ayrıntılarına kadar titizlikle inceler, filmini çekeceği yeri, kamera karşısına çıkaracağı gerçek kişileri yakından tanır, sonra o gerçek olayları yeniden yaşatma yoluna giderdi. Munk Yoldaki Adam ile belge sinemasından hikâyeli uzun filmlere geçti. Film Polonya'nın yeni düzenine kolayca ayak uyduramadığı için sert tepkilere hedef olmuş yaşlı bir adamın trajik serüvenini anlatıyordu. Film, ülkenin yeni politik düzenini iyi ve kötü yanlarıyla ışığa çıkarması açısından önemliydi. Wajda bürokrasinin yol açtığı bazı hataları belirtiyor, fakat kimseyi suçlamak istemiyordu. Eroica'nın da en önemli özelliği, kahramanlığı özellikle 1939 öncesi militarist bir düzenle yönetilen Polonya'da yerleşmiş körükörüne bir kahramanlığı yermek isteyişi idi. Eroica komik filmlerin bazı klâsik niteliklerini taşımakla birlikte, Munk'un eleştirme tonu gayet sertti. Munk Zezowate Szczescie'de «Neşeli Dram» ya da «Buruk Komedi» diye tanımladığı alışılmış biçimini sürdürdü. Film, bir fırsatçının çeşitli toplumsal düzenlerdeki serüvenlerini anlatıyordu. Munk «Yolcu» için şunları söylemektedir: «Bu filmde insanın geçmişten kurtulamayacağını, her zaman topluma ve kendi vicdanına karşı sorumluluk duyacağını belirtmek istedim. İkinci savaşın suçlularını unutup affetmek mümkün olmadığı gibi, öldürmek de mümkün değildir...»

ANDRZEJ WAJDA. Rejisör. 6 Mart 1926 da Suwalki'de (Polonya) doğdu. Krakow Güzel Sanatlar Akademisinde resim öğrenimi yaptı. Sonra Lodz Yüksek Sinema Okuluna girdi. Burada öğrenimini yaparken Ilza Seramiki / Ceramika Ilzecka adlı bir belge filmi meydana getirdi. 1953 te Aleksander Ford'un yardımcılığını yaptı. Bir yıl sonra ilk uzun filmini çevirdi. Filmleri: 1954 Bir Kız Konuştu / Pokolenie. 1955 Güneşe Gidiyorum / Ide do Slanco. 1957 Kanal. 1958 Küller ve Elmas / Popiol i diament. 1959 Lotna. 1960 Suçsuz Büyücüler / Niewenni Czarodzieje. 1960 Sibiryalı Lady Macbeth. 1961 Samson. 1962 Yirmi Yaşında Aşk / L'amour a Vingt Ans filmdeki skeçlerden biri. 1964 - 1966 Küler / Popioly.

Polonya sinemasının genç kuşak rejisörleri arasında en önemlisidir. Filmleri genellikle «millîlik» açısından dikkati çeker. Wajda yapıtlarıyla Polonya hayatını yansıtmıştır. Çağdaşlarından daha az aydındır. «Kendime bir usta seçmek gerektiği zaman en çok Bunuel'e güvenirdim» di-


SAMSON 1961/ANDRZEJ WAJDA.


ALEKSANDR FORD BİR ÇALIŞMA SIRASINDA.


TADEUSZ KONWICKI'NİN SALTO'SUNDA (1965) ZBGNIEW CYBULSKI.

yor. Bunuel ile Wajda arasında gerçekten bazı ilişkiler bulabilmek mümkündür. Filmlerinde genellikle çarpıcı bir şiddet vardır. Fakat bu, boş yere, gereksiz bir şiddet değildir. Wajda'nın kahramanları olağanüstü nitelikler taşımayan, olağanüstü tutkular peşinde koşmayan kişilerdir. Wajda, bu kişilerin olağanüstü durumlar karşısındaki psikolojisini inceler. İnsanlar bazı koşullara uymak zorunluğu içinde biçim değiştirebilirler. Olağanüstü kişiler gerçekte yoktur, fakat şartlarla kişiler olağanüstü bir niteliğe bürünebilirler. Kişi bu tür koşulların elinde bir oyuncaktır. Wajda'da çıkışı olmayan bir durum durumların en dramatik olanıdır. Şayet bir kişi bu durumlarla bir kurtuluş yolu bulabilmişse iyi ya da kötü hareket etmiş demektir. İyi hareket ediyorsa mesele yok, fakat kötü hareket ederse bunun üzerine film çevirmeye değmez» diyor. Wajda'nın kahramanları, olanakları zorlayabiliyorsa, bu durumun aslında sonsuz olmasından gelmektedir. Wajda'nın evreniyle eski trajedinin evreni arasında bir ilişki kurulabilir. Ancak, Wajda'nın trajedi düzeninde ne tanrıların lâneti, ne de kaderin araya girmesi vardır. Kişinin ezilmesi, eğilmesi, yoğrulması birtakım olaylardan gelmektedir. İnsan bilinciyle, analiz gücüyle bunların pekâlâ üstüne çıkabilir. Filmlerinde hemen daima insan sevgisi, gerçek bir aşk dikkati çeker. «Filmlerimdeki şiddet sahnelerine öldürmenin ne kadar güç bir iş olduğunu göstermek için başvururum. Bunuel'i de bu insancıl yanıyla çok severim... Kişiler arası ilişkilerin güçlüğü, bütün insanları ortak bir anlayışa ve dayanışmaya çağırı bence bir sinemacı için ele alınacak en iyi film konularıdır...» İki filminin, Suçsuz Büyücüler ve Sibiryalı Lady Macbeth'in dışında bütün uzun filmlerinde savaşı konu almıştır. Bu filmleriyle rejisör 1939 - 1945 arasındaki Polonya'yı anlatmıştır. Görüntülerinin plastik nitelikleri de önemlidir. Her plân sanki montaja yer bırakmayacak derecede titizlikle düzenlenmiştir. Siyahlar beyazlar ve griler genellikle «Expressioniste» bir biçimde, ustalıkla kullanılmıştır. Wajda'nın Bir Kız Konuştu adlı filmi Stalinci sinemanın öngördüğü şematizmden uzaktı.

Biçim açısından dikkati çeken özelliği Wajda'nın «Expressioniste» ışık altındaki Varşova'nın hikâyesini anlatığı Kanal, Wajda'nın en karamsar, en sarsıcı filmidir. Küller ve Elmas'da Wajda İkinci Dünya Savaşının hemen ardından Polonya toplumunun sağcıları ve solcuları arasında süregelen mücadelelerin öyküsünü veriyordu. Lotna Wajda'nın ressamlık yanını en iyi belirten bir filmdi. Suçsuz Büyücüler stil ve konu bakımından Wajda'nın alışılagelen filmlerinden ayrıldığı için değişik yargılara hedef tutuldu.

Wajda Sibiryalı Lady Macbeth'e Sovyet yazarı Nikolai Leskov'un Shekespeare'den esinlenerek yazdığı bir romanı klâsik trajedileri aşan bir şiddet ve gerçekçilik tutkusu içinde başarıyla per-

deye aktarıyordu. Samson «Ghetto» dan kaçıp kurtulabilmiş bir Yahudi gencinin korkulu günlerinin öyküsüydü. Yirmi Yaşında Aşk'taki skeçinde Wajda, yirmi yaşındaki gençlerin evrenini verirken önceki filmlerinin anılarını yaşatan kısa, fakat özlü bir antoloji de ortaya koyuyordu.

JERZY WOJCIECH HAS. Rejisör. 1 Nisan 1925 te Krakow'da (Polonya) doğdu. Güzel Sanatlar Akademisinde eğitim gördükten sonra Krakow Sinema Enstitüsüne girdi. 1947'de Harmonia adlı orta uzunlukta bir deneme filmi çevirdi. 1948 - 1951 arasında Belgesel filmler stüdyosunda, bu nitelikte çalışmalar yaptı. 1951 - 1956 arasında öğretici filmler çevirdi. 1957 de «İlluzjon» sinemacılar topluluğuna katılarak uzun filmlere başladı. Başlıca filmleri: 1948 - 1951 Puchat Tatr Şehrim Cracovie / Krakow Moje Miasto, İlk Plân / Pierswzy Plân. 1951 - 1956 Kayalık Vadideki Ot Ekicileri / Zielarze z Kamiennej Doliny, Bizim Topluluğumuz / Nasz Zespol. 1957 Akan Düğüm / Petla. 1958 Ayrılmalar / Pozegnania, 1959 Ortak Oda / Wspolny Pokoj. 1961 Güle güle Gençlik / Rozstanie. 1963 Sevilmek Sanatı, 1964 Saragossa'da Bulunan Yazma. Has'ın filmografisinde de, çağdaşları gibi, savaş filmleri önemli bir yer tutar. Has, savaş koşullarıyla insanın kendini kaybettiğini ve doğal kurallardan uzaklaştığını anlatır. İnsanın çevresindeki her baskı onu kişiliksiz bir duruma sokar.

Savaş bunların en korkuncudur» diyor Has. Ressamlıktan sinemaya geçtiği için sinema dışından da etkilenmiştir. Özellikle Amerikan edebiyatına tutkundur. Amerikalılardan da Lewis Milestone'u beğenir. İlk umutverici aşaması Ayrılmalar olmuştur. Bu film, Has'ın tecrübesizliğinden gelen bazı hatalı yanlarına rağmen, sinemacılık öğrenimini yeni tamamlamış bir genç için gerçekten dikkate değerdi. Akan Düğüm, Has'ın ilk uzun filmiydi. Bir alkoliğin evrenini veriyordu.

KAZIMIERZ KUTZ. Rejisör. 1929'da Silesia'da doğdu. Lodz Yüksek Sinemacılık Okulunu bitirdikten sonra Bir Kız Konuştu / Pokolenie ve Kanal'da Wajda'nın, Gölge / Cien'de Kawalerowicz'in, Suikast / Zamach'de Passendorfer'in yardımcılığını yaptı. 1959 da ilk filmini yönetti. Başlıca filmleri: 1959 Savaş Haçı / Krzyz Waleczmych.

1960 Kimse Çağırmıyor / Nikt nie wola. 1961 Bir Trende Panik / Ludzie z Pociagu. 1962 Aşk Oyunu / Tarpany. 1963 Sessizlik / Milczenie. 1964 Isı.

«Kimse Çağırmadı, bir gencin geleneksel sinemaya karşı direnme tutkusundan başka bir şey değildi. Filmim, belki başka rejisörlerle bir araştırma, bir inceleme konusu olabilirdi. Trendeki Panik'te tamamen toplumun, insan kümelerinin içine girdim. Fakat burada da, bireysel durumlardan hareket ettim. Herbiri soyut bir durumu yansıtan küçük olayların sentezini yaptım. Savaş Haçı ve Sessizlik'de olduğu gibi, burada da bütün bu durumlardan toplumsal bir ortamın genel durumunu vermek istemiştim. Savaş Haçı'nı Polonya sinemasının en elverişli çağında yaptım. Şimdiye kadar anlatılanlara yeni birşeyler katabileceğimi umuyordum. Sinemaya olağan kişileri çeşitli durumlar karşısındaki davranışlarıyla getirmek istedim. Çokluk, filmlerimde köy insanları arasında toplum sorunlarının nasıl karşılandığını ele aldım. Bu insanların neden öncelikle bazı yenilikler karşısında direndiklerini ya da sersemlediklerini, neden mutlaka ikna edilmek istediklerini açıklamaya çalıştım. Sessizlikte bir kasaba halkının başlarındaki din adamının moral sorumluluğu karşısındaki durumu inceleniyor... Bunun Polonya toplumuna özgü bir konu olduğunu sanıyordum. Film kendi toplumumuzun ortamını yansıtıyordu. bir anlamda. Fakat aynı zamanda evrensel bir sorun üzerine de kurulduğu için yabancı ülkelerde de ilgi gördü...»

ROMAN POLANSKI. Polonyalı rejisör. 1933 te Paris'te (Fransa) doğdu. Bir süre tiyatro oyunculuğu yaptıktan sonra Lodz Yüksek Sinema Okulunu bitirdi. 1953 - 1960 yılları arasında oyuncu olarak sinemada çalıştı. Bu arada 1955 te kısa filmler çevirimine başladı. İlk uzun filmini 1962'de çevirdi. 1963 te Paris'e 1964 te Londra'ya gitti. 1964 - 65 yıllarında Londra'da iki İngiliz filminin yönetmenliğini yaptı. Başlıca filmleri şunlardır: 1955 Bisiklet (tamamlanmamıştır) 1957 İki Adam, Bir Dolap. 1958 - 1959 Melekler Düşünce. 1959 Lamba. 1960 Şişman ve Zayıf (Fransa'da). 1961 Memeliler. 1962 Sudaki Bıçak / Noz w Wodzie. 1963 Dünyanın En Güzel Dolancırıcılık Olayları / Les Plus Belles Escroqueries du Monde filmdeki skeçlerden biri. 1964 Tiksinti / Repulsion. 1965 Cul de Sac.

Polanski'nin çağdaşlarından ayrılan en belirgin özelliği konularını daha soyut bir biçimde işlemesidir. Bu, daha ilk denemelerinde dikkati çekmiştir. Gelişiminde Wajda ve Munk'un büyük etkileri olduğu bir gerçektir. Fakat Polanski bu ustalarından ayrılan bir kişiliktedir. İlk kısa filmlerini daha Lodz Sinema Enstitüsünde öğrenimine devam ederken yapmıştı. 1958 de çevirdiği İki Adam, Bir Dolap, Brüksel'deki Deneysel Filmler Festivalinde ödül kazandı. Diploma filmi Melekler Düşünce ilk renkli film denemesiydi.

Duygusallığı filmin hemen her görüntüsünde apaçık belli oluyordu. İlk uzun filmi Sudaki Bıçak, klâsik bir kuruluştaydı: İki erkek ve bir kadının bir yatta bir araya gelmelerinden doğan çatışmalar... Fakat Polanski gerçekte bu hikâye içinde ayrı kuşaklardan iki erkeğin çatışmasını ve çatışmayı ortaya koyan nedenleri ortaya koymak amacındaydı. Bunu yaparken de elindeki konuya en uygun bir biçimi bulabilmiş olması şaşırtıcı bir başarıydı. 1962 den bu yana Polanski, Polonya dışında filmler çevirdi.

SİNEMATEK NİSAN 1966 GÖSTERİLERİ

•

PROFESÖR HANNIBAL

HANNIBAL TANAR UR yönetmen / Zoltan Fabri senaryo / Istvan Gyenes, Peter Szasz, Zoltan Fabri (Ferenc Mora'nın romanından) görüntüler / Ferenc Szecsenyi müzik / G. Ranki oyuncular / Erno Szabo, Zoltan Greguss, Manyi Kiss yapım / Hungarofilm 1956.

FİLMİN KONUSU

Filmin konusu Macaristanda savaştan önceki yıllarda geçer. Başkişi, lisede Latince öğreten bir profesördür. Latince öğretmeni, bir süre önce Kartacalıların komutanı Hannibal hakkında bir tez yazmıştır. Bu teze göre Hannibal, tarihçilerin iddia ettikleri gibi zehirlenmemiş, halkın ayaklanması sonucunda öldürülmüştür. Ancak bu tez bilim akademisince önemsenmez. O sırada okulda biyoloji öğretmeni bir sinir krizi geçirerek öğretmenlikten ayrılır. Yerine hazır tezi olan bir başka öğretmenin atanması gerekmektedir. Latince öğretmeninin hazır tezi olduğu öğrenilince o tayin edilir. Ve tezi de okul dergisinde basılır. Macaristanın bakanlarından Muray Latince öğretmeninin okul arkadaşıdır. Bir gün gazeteciler gelerek Latince öğretmenini ararlar. Öğretmen tezi dolayısile bakanın ilgisini çekmiştir. Ertesi gün hakkında gazetelerde yazılar çıkacaktır. Daha önce kendisine hiç önem vermeyen arkadaşları, bakandan iltimas sağlasın diye Latince öğretmenine hediyeler yağdırırlar. Öğretmen gece mutlu bir uykuya dalar. Düşünde Hannibal'i görür, Hannibal ile karşılıklı purolarını tüttürürler. Öğretmen Hannibal'e nasıl öldüğünü sorar, Hannibal pek hatırlıyamadığım söyler. Ertesi sabah öğretmen mutlu bir şekilde sokağa çıkar. Ama herkes kendisine bir tuhaf bakmaktadır. Bir gazete alınca orada «Halkı ayaklanmaya teşvik etmekle» itham edildiğini görür. Karısı onun haberi yokken okul arkadaşıdır diye Bakan Muray'a öğretmenin Hannibal hakkındaki tezini yollamıştır. Ama bu tez umulanın, tam tersine öğretmenin başına belalar açar. Öğretmenler kurulu, Latince öğretmenini sorguya çekerler. Ruslarla ilgisi olup olmadığını sorarlar. Öğretmen ilgisi olmadığını söyler. Ama, öküz altında buzağı arayan öğretmenler Latince öğretmenini tezini değiştirmeye zorlarlar. O da değiştirmez ve öğretmenlikten atılır. Sonra bakan arkadaşını görmeye gider. Arkadaşı onu dostluk numaraları ile karşılar. Gerçekte ise hiçbir yardımı dokunmayacaktır. Ertesi gün şehirde faşistlerin bir mitingi vardır. Mitingde Bakan Muray da konuşmaktadır. Profesör dalgın dolaşırken miting alanına gelir. Alanın tam ortasına kadar yürür. Bakan onu görünce şaşırır, ama halkı, onun üzerine kışkırtmaktan da geri durmaz. Gençler öğretmeni linç edeceklerken öğretmen bir yolunu bulup kurtulur, kürsüye kadar çıkar. Bakan ona son bir tavsiyede bulunur, düşüncelerinden vazgeçmesini öğütler. Öğretmen çocuklarını ve yıkılmışlığını düşünerek eski düşüncelerini bıraktığını bildiren bir konuşma yapar. Bunun üzerine hem bakan hem de gençler öğretmeni ve Hannibal'i alkışlarlar. Halk profesöre sevgi gösterilerinde bulunur ve kendisini okşamak üzere büyük bir kalabalık üstüne yürür. Uzanan ellerden ürken profesör geriler ve mikrofonun bulunduğu yüksek tepeden düşerek ölür.

ZOLTAN FABRI

Çağdaş Macar yönetmenlerinin en ünlüsü olan Fabri, 1917 yılında doğdu. Önceleri resme karşı gösterdiği eğilimden ötürü «Ulusal Güzel Sanatlar Okulu» na girerek resim eğitimi gördü. Sonra oyunculuğa heveslendi. Başarılı bir oyuncu ve sahne yönetmeni olarak uzun yıllar tiyatroda çalıştı. Savaş bitince, yeni kurulmakta olan Sinema endüstrisinin başına getirildi. 1952 den bu yana çevirdiği filmlerle Macar sinemasını uluslararası alanda söz sahibi yaptı. İnsancı ve Anti-faşist tutumu ile, seyirciyi çabucak kavrayan ve düşündüren konuları ile, başarılı görüntü düzeni ile Fabri, günümüzün en dikkate değer yönetmenlerinden biri sayılmaktadır.

Filimleri:

1952 Fırtına. 1954 Tehlikede 14 Hayat. 1955 Atlıkarınca. 1956 Profesör Hannibal. 1957 Yaz Bulutları. 1958 Anna. 1959 Yaban. 1961 Cehennemde İki Haftayım. 1963 Gündüzün Karanlıkları. 1964 Yirmi Saat.

YASAK OYUNLAR

JEUX INTERDITS yönetmen / Rene Clement senaryo / François Boyer görüntüler / Robert Juillard müzik / Narciso Yepes kurgu / Roger Dwyre oyuncular / Brigitte Fossey. George Poujouly, Lucien Hubert, Suzanne Courtal, yapım / Robert Dorfmann - Silver Film 1951.

FİLMİN KONUSU

1940 yılının haziran ayı. Hava son derece güzeldir. Paristen güneye giden yol üzerinde onbinlerce insan savaştan kaçmakta, güvenli bölgelere göçmektedir. Göç edenler arasında bir de küçük aile bulunmaktadır. Alman uçaklarının ani bir hücum sırasında ana ile baba ve küçük köpek ölür, yalnızca küçük Paullette sağ kalır. Paullette köpeğini aramak üzere yoldan ayrılır, civar çiftlikte oturan bir çoban oğlanla karşılaşır: Michel. Bu arada Michel'in büyük kardeşi başıboş bir at tekmelediği için yaralanır. Michel Paulette'i eve götürür. Michel'in de ısrarı üzerine küçük kızı evlerinde

misafir etmeye karar verirler. Bu arada yaralı ağabey'in durumu ağırlaşır.
Paulette ile Michel, Paulette'in köpeği için boş değirmende bir mezar yaparlar. Değirmende bir de baykuş vardır. Michel bu baykuşun yüz yıl kadar yaşadığını söyler. Ölülerin de korkmasınlar diye birçoğu bir arada gömüldüklerini anlatır. Köpeğin yanına korkmasın diye başka hayvan ölüleri de bulmak gerekmektedir. Michel başka hayvanlar bulur. Daha sonraları Michel, gömülmek üzere sık sık civciv ölüleri getirecektir Paulette'e. Bu civcivlerin aslında mı ölü bulundukları yoksa Michel'in mi onları gömülmek üzere «hazırladığı» anlaşılamaz. Öbür yandan ölü hayvanlar için mezarları başına dikilmek üzere haçlar da bulmak gerekmektedir. Michel evde haçlar hazırlar. Bu arada atın tekmelediği ağabey ölür. Çocuklar için bir çeşit oyun olur bu olay da.
Baba Dollé, oğlu için tabut hazırlar. Tabutun haçlarını hayvanlar için Michel çalar. Gömülme töreni sırasında Michelle Paulette mezarlıktaki haçları görerek pek sevinirler. Paulette bu haçlardan da çok kilisede rahibin elindeki altın haçı istemektedir. Michel kilisedeki haçı çalmak isterken rahip onu yakalıyarak elinden alır. Geceleyin Paulette ile Michel mezarlıktan ondört tane haç çalarak değirmene götürürler. Pazar günü Gouart'lar ve Dollé'ler mezarlığı ziyaret ederler. Haçların çalındığını gören Dollé Baba, Gouart Baba'dan şüphelendiği için onun karısının mezarındaki haçı kırar. İki adam kapışırlar. Sonunda rahip gelerek asıl suçlunun Michel olduğunu sezdirir. Michel kaçar. Saklanır. Bu arada iki jandarma gelerek Paulette'i yetimler yurduna götürmek isterler. Ne Paulette ne de Michel buna razı olmazlar. Baba Dollé, haçların nerede olduğunu söylese Paulette'i alıkoyacağını söyler. Michel bu söze inanıp haçların yerini söyler ama, Baba Dollé gene de kızı jandarmalara teslim eder. Michel çok kızarak değirmene koşar, haçları (köpeğinki hariç) dereye atar. Paulette'in köpeğin mezarına koyduğu kolyeyi de baykuşa verir, «Al bunu yüzyıl sakla» der.
Paulette'i, göçmenlerin kaynaştığı bir yerde rahibeler yetimler yurduna yerleştirmek üzere hazırlarlar. Bu sırada «Michel» diye çağrıldığını duyan Paulette, Michel, Michel, Anne diye bağırarak kalabalık arasında kaybolur.

RENE CLEMENT

1913 yılında Bordeaux'da doğan René Clément, önceleri belge filmleri yaparak sinemaya başladı. Bu alanda uzun süre çok başarılı eserler veren yönetmen, daha sonra yaptığı konulu filmlerinde bu önemin gerçekçiliğinin izlerini taşımaya devam etti. Dış sahnelerin doğallığına özel bir önem veren Clement, böylece estetik ve toplumsal bir gerçekliği perdede yansıtmayı denedi. Bu görüşlerinin sonucu olarak, Fransız direniş hareketini, gözboyayıcı kahramanlık gösterilerine kapılmadan, ve lokomotiflerle vagonların başrolleri oynadığı «Bataille du Rail» adlı filmiyle yansıttı. 1952'de çevirdiği «Yasak Oyunlar» ın, Venedik Şenliği'nde ve daha sonra kazandığı büyük başarı, Clément'i yaşayan Fransız yönetmenleri arasında ön safa geçirdi. Daha sonra çevirdiği filmler Clément konusundaki yargıları sağlamlaştırmakla birlikte, çok yeni şeyler getirmedi.
Önemli filmleri :
1937 L'Arabie Interdite, 1937 Soigne ton gauche, 1942-43 Ceux du rail, 1943 La Grande pastorale, 1946 Bataille du rail, 1947 Les Maudits, 1948 Le mura di Malapaga (Au-delà des grilles), 1950 Le Chateau de verre, 1952 Les Jeux Interdits, 1954, M. Ripois, 1956 Gervaise, 1958 Barrage Contre le pacifique, 1960 Plein Soleil, 1961 Quelle joie de vivre, 1963 Le Jour et l'heure, 1964 Les Felins.

DURU GÖKYÜZÜ

ÇISTOYE NEBO yönetmen/Grigori Çukray senaryo/Danil Khrabovitski görüntüler/Sergey Poluyanov oyuncular/Nina Drobyçeva, Evgeni Ourbanski yapım/Mosfilm 1961.

FİLMİN KONUSU

Film bir savaş pilotu olan Alyoşa ile karısı Sacha'nın savaş yıllarındaki yaşamalarını görüntüler. Kocasının tekrar pilotluğa dönüşünü ve ilk uçuşunu seyretmek üzere Sacha bir araba ile alana gelir. Gökyüzünde süzülen uçak kadına geçmiş yılları hatırlatır. Herşey bir noel akşamı başlamıştır. Evlerinde verilen parti sırasında kapı çalınır. Dâvetsiz bir pilot girer içeri. Ev halkı, başta Sacha'nın ablası olmak üzere yakışıklı pilotun toplantıya katılmasını istemezler. Genç kız hayalleri içinde, Sacha pilotun kalması için elinden geleni yapar. Ama aile otoritesi baskın çıkar. Alyoşa/pilot fazla üstelemeden çıkar gider. Sachanın yılbaşı eğlencesi de haram olur böylece.
Savaş başlar bir süre sonra. Bütün erkekler silâh altına alınır. Sacha'nın babası askere ablası da başka bir şehre gider. Evde yalnız kalan Sacha yılbaşı gecesi gördüğü ve nutamadığı pilotu bir hava taarruzu sırasında girdiği sığınakta tekrar görür. Evine döndüğünde telefon ederek Alyoşaya randevu verir.
Alyoşanın izinli günlerini birlikte geçirirler. Sayılı günler çabuk geçer ve Alyoşa görevine döner. Sacha'nın günleri, atelyede çalışarak ve Alyoşa'yı bekliyerek geçer. Arada yine buluşurlar. Sachanın uğraşıları arasına çocuğu da girer. Yıllar geçer. Şehirdeki hoparlör Alyoşanın öldüğünü bildirir günün birinde. Savaş biter. Göç edenler ve savaşa katılanlar geriye dö-

nerler. Sacha'nın babası ölmüştür. Ablası da gittiği şehirde zengin bir adamla evlenmiştir. Sacha ise öldüğüne inanmadığı 8lyoşa'yı beklemektedir. Gerçekten de Alyoşa savaş sırasında bir Alman kampına esir düşmüştür. Bir gece, kamptan kaçarak geriye döner. Ama kendisi gibi esir olan arkadaşlarını bırakarak kaçtığı için vicdan azabı çekmektedir. Önceleri bir kahraman olan Alyoşa'ya kaçma olayından ötürü şüpheli bir şahıs olarak bakılmaktadır. Bu yüzden tekrar pilot olmak için yaptığı müracaatlar reddedilir. Grizli günler geçirirler. O günlerden birinde, Stalin'in öldüğü haberi gelir. Bunun üzerine Alyoşa Moskova'ya giderek pilot olma isteğini tekrarlar. Parti kendisine tekrar uçma iznini verir. Alyoşa bütün krizli günlerinden sonra başarılı bir uçuşla eski mesleğine döner.

GRİGORİ ÇUKRAY

Genç Sovyet sinemacılarının en ünlüsü Çukray 1921'de Ukrayna'da doğdu. Savaştan sonra VGIK'da Mihail Romm ve Sergey Yutkeviç'in öğrencisi oldu. Buz çözümü döneminde geniş yankılar uyandıran Kırkbirinci'yle (1956) ortaya çıktı, 1959'da çevirdiği Askerin Türküsü uluslararası bir başarı kazandı, Stalin devrini eleştiren filmi, Duru Gökyüzü (1961) Moskovada yılın filmi seçildi. Son çalışması, bir yaşlı adamla bir yaşlı kadın vardı (1965) Cannes filim şenliğine katıldı. Kuşağının en parlak sinemacılarından biri olan Çukray'ın en belirgin özelliği insancıl tutumu, çoşkun sinema dilidir.

FARREBIQUE

Yönetmen/Georges Rouquier senaryo/Georges Rouquier görüntüler/Andre A. Dantan, Fiadetal, D. Sarrude, Jean-Jacques Rebuffat. müzik/ Sauguet amatör oyuncular yapım/E. Lallier 1947.

Rouquier filmi konusunda şunları yazmaktadır:

«Filmde küçük çocukluğumdan beri tanıdığım bir ailenin kendi gerçek öyküsünü (birkaç küçük değişiklikle) anlatmayı denedim. Yeryüzünün herhangi bir ülkesinde herhangi bir yerde oturan insanların yaşaması üzerine film yapan bir sinemacı gibi davrandım. Ve her şeyi kaydettim: Gelenekleri, görenekleri, dinsel yaşayışı vb. Doğa'nın bütün kıpırdayışlarını da filmime geçirmek istiyordum: Böcekleri, bitkileri, sebzelerin iç yaşantısını, doğa'nın geniş ve yoğun yaşantısını.»

GEORGES ROUQIER

Bütün zamanların en iyi belge filimcisi Robert Flanerty'nin izini sürdüren Rouquier, 1909'da Fransa'da doğdu. Fransız gerçekçi okulunun Epstein ve Vigo'dan sonra en belirgin temsilcisidir. Bir Fransız köylü ailesinin 4 mevsimlik yaşantısını anlatan başyapıtı Farrebique'den (1947) bu yana başkaca uzun belge filimler çevirmedi. Filimleri: 1929 Vendanges (kısa). 1942 de Le Tonnelier (kısa). 1943 Le Charron (kısa). 1947 Pasteur (kısa). 1947 Farrebique (uzun). 1949 La Chaudronnier (kısa). 1950 Le sel de la terre (kısa). 1953 Sanget et Lumière (uzun). 1955 Arthur Honegger (kısa). 1956 Lourdes et ses miracles (kısa). 1957 S.O.S. Noronha (uzun).

BİR İNSANIN ALINYAZISI

SOUDBA TCHELOVIEK Yönetmen/Sergey Bondarçuk Senaryo / Loukhine ve Chakmagonov (Şolohov'un hikâyesinden uyarlama) Görüntüler/Vladimir Monakhov Oyuncular/Sergey Bondarçuk, Zinoada Kirienko, Pavlek Boriskine Yapım/Mosfilm 1959

FİLMİN KONUSU

Bir insanın alınyazısı'nın konusu Şolohov'un bir hikâyesinden alınmıştır.

SERGEY BONDARÇUK

1920 yılında Ukrayna'da doğan Bondarçuk, sinema alanında önce iyi bir oyuncu olarak isim yaptı. Daha yirmi yaşındayken katıldığı savaş, genç yönetmene unutulmaz acılar bıraktı. Ancak kendi deyimiyle «Gorki'nin, kuş nasıl uçmak için yaratılmışsa insan da mutluluk için yaratılmıştır sözüne inanan bir kişi» olarak Bondarçuk bu acılardan onu mutlu kılacak eserler çıkardı. İlk filmi «Bir insanın Alınyazısı» yönetmen ve oyuncu olarak Bondarçuk'a özel bir yer kazandırdı. 1965'te çevirdiği ünlü «Savaş ve Barış/Tolstoy» Moskova Film Şenliği'nde büyük armağan aldı.

CHOPİN'İN GENÇLİĞİ

MLODOSC CHOPINA Yönetmen / Aleksander Ford Senaryo / Aleksander Ford Görüntüler / Jaroslav Tuzar Müzik / Kalimierz Serocki Oyuncular / Czeslaw Wollejko, Aleksandra Slaska, Jan Kurnakowicz, Tadeusz Bialoszcynsi Yapım / Filmpolski 1952.

FİLMİN KONUSU

Ünlü besteci Frederic Chopin 1810 yılında Polonya'da doğdu. Gençliğinin büyük bir bölümünu de Polonyada geçirdi. Film bestecinin gençlik yıllarının öyküsüdür.

Chopin'in konservatuarda öğrenci olduğu yıllarda Polonya Çar'ın egemenliği altındaydı. Ama vatansever Polonyalılar bütün işgal yönetimlerine karşı olduğu gibi çarlık yönetimini karşı da direniyorlardı. Her yerde ayaklanmadan söz ediliyor, öğrenciler, subaylar halktan kişiler tutuklanıyordu. Chopin de bu direnme hareketine genç arkadaşları ile birlikte katılıyordu. Okulda çok başarılı bir öğrenciydi

Chopin. Duyarlı yetenekli bir müzisyendi. Bir gün arkadaşları ile birlikte gittiği kilisede tören sırasında kantat söyleyen çok güzel bir kıza rasladı: Costance. Genç kızın çekiciliğine kapılan Chopin, müzik duyarlığının da etkisiyle töreni bozan bir hareket yaptı. Genç kıza eşlik eden organisti iterek orgun başına geçti ve kilisedekilerin şaşkınlığına aldırmaksızın genç kıza eşlik etti sonra da çaldığı parçayı sürdürdü. Bu olay Costance'la Chopin'i birbirine yaklaştırdı. Kiliseden çıkışta arkadaşlarının aracılığı ile bir sergide Costance'la tanıştı. Sözde ona sergiyi tanıtıyordu. Oysa yaptığı açıklamaların gerçekle ilgisi yoktu. Uydurmalarını Mozart'ın bir sözü ile kapatmaya çalıştı. Ama genç kız da Chopinle ilgilenmeye başlamıştı. Daha sonra çeşitli fırsatlarla buluştular. Ve birbirlerine olan sevgilerini açığa vurdular. Bu arada Fransada 1830 ayaklanması patlak verdi. Bütün Polonya ayaklanma haberleri ile çalkalanıyordu. Halkın yaşama koşulları çok kötüydü. Çarın adamları ve derebeyleri yoksul insanlara kölelere davranıldığı gibi davranıyorlardı. Chopin Costance ile gezintilerinden birinde halkın gerçek yaşayışı ile karşıkarşıya geldi. Zengin bir insancılık ve zengin bir müzik kaynağı idi halk. Chopin onlarla kaynaştı. Öbür yandan müzik çalışmaları ilerliyordu. Bir gün büyük keman ustası Paganini'yi dinledi. Bu şeytani kişiliğe hem hayran oldu hem de umutsuzluğa düştü. Hiçbir zaman piyanonun bu kadar etkili olabileceğine inanmıyordu. Sonunda okulu birinci olarak bitirdi. Konservatuar müdürü onu şimdiden bir dahi olarak görmekteydi. Verdiği konser büyük bir başarı oldu. Bütün bu olaylar sırasında arka plânda Polonyaları vatanseverlerin özgürlük savaşları sürüp gitmekteydi. Grandük Kostantin'e karşı suikast planları hazırlanıyordu. Tutuklanmaların sayısı gittikçe artıyordu. Chopin bir bursla yabancı ülkede yeteneğini geliştirmek imkânını bulmuştu ilk olarak Avusturyaya gitti. Orada aynı zamanda doktor olan bir müzik eserleri yayımcısı Chopin'in verem olduğunu anladı. Genç bestecinin hastalığı sırasında Polonyada ayaklanmanın başladığı haberi geldi. Bütün hastalığına rağmen Chopin vatanına doğru yola çıktı. Ancak Polonyada vatanseverler ağır bir özgürlük savaşı verirler ve birer birer kırılırlarken Chopin'in arabası da fırtına yüzünden yeniden Avusturyaya dönmek zorunda kaldı. Chopin daha bir süre hasta yattı. Çar askerleri ayaklananları ezmişlerdi Chopin'in müziği sert hırçın bir anlatım kazandı, hırçınlaştı.

Sonra Paris, Savaşı kaybeden özgür Polonyalıların çoğu da ordaydı. Chopin onların toplantılarına gitti. Şehir hala 1830 ayaklanmasının bitmeyen yankıları ve gösterilerle kaynaşıyordu. Genç besteci, bundan böyle Fransada, vatanından uzak geçecek yıllarında hep çok bağlı olduğu halkını ve yurdunu yansıtan eserler vermeye devam edecekti.

ALEKSANDER FORD

(Yönetmen için bk.: Bu sayıda «Polonya Sineması'nın yönetmenleri»)

BUDALA

NASTASIA PHILIPPOVNA yönetmen/İvan Piryev Senaryo/Dostoyevski'nin romanından İvan Piryev müzik/Krioukov göiüntü yönetmeni/Valentin Pavlov oyuncular/Julia Borisova, Yuri Yakovler. Yapım/mosfilm 1957.

FİLMİN KONUSU

Filmin konusu ünlü yazar Dostoyevski'nin «Budala» adlı romanından alınmıştır.

İVAN PİRYEV

İvan Piryev, 1901 yılında Kamen (S.S.C.B.) de doğdu. Sinema yönetmeni olarak ilk yıllarda, özellikle güldürü alanında başarı gösterdi. «Yabancı bir adam», «Moskova'da Buluşma», «Kuban Kazakları» gibi güldürü filimleri sağlam kuruluşları ile Rusyada çok sevildi.

Arada, Rusyanın çağdaş sorularına eğilen, ama yabancı ülkelerde pek tanınmayan dramatik kuruluşlu filmler de yaptı. Bunların en önemlileri «Partizanlar» ve «Parti'nin Kartı» adlarını taşımaktadır.

Bir süre Mosfilm'de yapımcılık görevinde çalıştıktan sonra Dostoyevski uyarlamaları'ne verdi kendini. Ünlü yazarın hikâye ve romanlarından Sinemaya uyguladığı «Budala», «Beyaz Geceler» adlı filimlerle uluslararası bir ün sağladı.

ÖNEMLİ FİLMLERİ :

1929 Yabancı Bir Kadın. 1930 Devlet Memuru. 1934 Kayan Düğün. 1936 Partinin Kartı, 1938 Zengin Nişanlı. 1939 Traktörcüler. 1940 Sevgili. 1941 Çoban Kız. 1943 Partizanlar. 1944 Zaferden Sonra Saat Altı. 1948 Sibirya toprağının Türküsü. 1949 Kuban Kazakları. 1957 Budala. 1961 Beyaz Geceler.

ŞEFTALİ HIRSIZI

Yönetmen/Vulo Radev senaryo/Vulo Radev görüntüler/Todor Stoyanov müzik/Simeon Pironkov oyuncular/Nevena Kokanova, Rade Markoviç, Mihail Mihailov, Cassil Vaşev yapım/Film Bulgaria 1964.

FİLMİN KONUSU

Olay, birinci dünya savaşı yıllarında Bulgaristan'ın Tırnova kasabasında geçer. Bulgarlar savaşı kaybetmektedirler. Halk yoksulluk içinde ve güç durumdadır. Kasabanın komutanı, onur, kahramanlık gibi geleneksel değerlere bağlı bir askerdir. Genç karısı Elisabeth'le birlikte bir şeftali bahçesinin ortasındaki evinde

yaşamaktadır. Şehirde tifüs salgını başlamıştır. Komutan sağlığına dikkat etmekte, bahçesindeki şeftalileri de hırsızlardan titizlikle korumaktadır. Kasabada bir de çeşitli uluslardan savaş esirlerinin bulunduğu bir kamp vardır. Kamptaki esirlerden bir Sırp subayı, bir gün açlığa dayanamıyarak komutanın bahçesine girer ve şeftalileri çalar. Tam bu sırada, Elisabeth tarafından görülür. Elisabeth ona acıyarak yemek verir, şeftalileri de armağan eder. Sırp subayı. ilk görüşte Elisabeth.e tutulmuştur. Kamptaki esir subaylardan bir Fransıza bu duyğusunu açar.

Bu arada, kasabadaki durum gittikçe kötüleşir. Komutan ise şeftalilerinin çalındığını görünce nöbetçiye, bundan böyle bahçeye girmeye kalkan her yabancıyı vurmasını emreder. Sırp subayı bütün tehlikelere rağmen Elisabeth'le buluşmak üzere kamptan sık sık kaçar. Aralarında derin bir aşk başlamıştır. Ama özellikle Elisabeth acı çekmekte, bu mutluluğun sürmesinin imkânsız olduğuna inanmaktadır. Sevgilisine, kocasına acıdığını, hatta sevdiğini söyler. Öbür yandan Elisabeth savaştan da umutsuzdur. Herşeyi karanlık ve imkânsız görmektedir. Sırp subayı ise gelecekten umutludur. Bu umut ve aydınlık, Elisabeth için de tutunacak tek yaşama noktasıdır.

Bir gün durumdan bıkan Tırnovalılar, bir yürüyüş yaparak, içinde yaşadıkları çetin koşulları protesto ederler. Komutan ve askerler bu hareketi bastırırlar. Elisabeth'le sevgilisinin buluşmaları devam eder. Komutan karısındaki değişikliği sezmektedir.

Sonunda kamptaki esirlerin başka bir yere gönderilmeleri kararlaştırılır. Yüzlerce tutuklu özgürlüklerine doğru giden güç yolu yürümeye başladıkları sırada Sırp subayı da topluluktan gizlice ayrılarak sevgilisi Elisabeth'i son defa görmeye gider ve oradaki nöbetçi tarafından vurulur.

FİLM HAKKINDA

«Bu ülkede ticari olarak gösterilen ilk Bulgar uzun metrajlı filmi Şeftali Hırsızı en iyi Rus dönemi eserlerinin tatlı çekiciliğini getiriyor. Film küçük küçük ve zevkli sahnelerle, dikkatle gözlenmiş ayrıntılarla doludur. Yönetmen Vulo Radev gerçekten insanların kusurlarım hoşgörüyle karşılayabilmektedir. Komutan bile, tümüyle sevimsiz bir karakter olarak çizilmemiş. Şeftali Hırsızı rolünü oynayan Rade Markovitch, Yugoslav asıllı olup Balkanların Mastroianni'si olarak tanınmaktadır. Bu başarılı oyuncu gerçekten İtalyan oyuncusunun yüz çizgilerini hatırlatıyor, aynı zamanda onun tatlı mizahına da sahip. Tümüyle efendice ve sevimli bir film «Şeftali Hırsızı.».

Brenda Davies

SİNEMATEK MAYIS 1966 GÖSTERİLERİ

●

GÜNEŞ VE GÖLGE

Yönetmen/Rangueł Valçanov Senaryo/Valery Petrov Görüntüler / Dimo Kolarov Yapım/Film Bulgaria 1965.

FİLMİN KONUSU

Genç Bulgar sinemasının modern anlayışta filmler çeviren yönetmeni Valçanov'un hemen bütün Avrupa sinema kulüplerinde büyük bir ilgiyle izlenen bu filminin konusu çağımızın korku ve bunalımları karşısındaki iki değişik tavrı ele almaktadır. Öykü bütünüyle bir plâjda geçmektedir. Deniz kıyısında bir genç kızla bir genç erkek rastlantı sonucu tanışırlar. Çocuk Bulgardır. Kız ise çok iyi Bulgarca konuşmasına karşılık Bulgar değildir ve filmin sonuna kadar da hangi ülkeden olduğu anlaşılmaz. Ancak bir batı ülkesinden olduğu sezilir. Oraya bir turist grubunun rehber-tercümanı olarak gelmiştir. Çocuk kıza ilgi gösterir ve dostlukları küçük konuşmalar, oyunlarla gelişir. Genç kızın babası bir fizik bilginidir ve hastadır. Kanser olduğundan şüphelenilmektedir. Çocuğun babası ise oteller inşa eden bir teknisyendir. Plajda geçen küçük olaylar ve konuşmaların sonucunda iki gencin geleceğe birbirlerinden çok başka türlü bakmakta oldukları ortaya çıkar. Kız, babasının bir fizik bilgini olarak kaygılandığı bir atom savaşından, bütün yeryüzünü altüst edecek bir felâketten korkmaktadır. Babasına çok güvendiği için bu korku ondaki bütün umutları silip süpürmüştür. Zaman zaman birden bu korkunç son, bir karabasan halinde üstüne bastırır. Bu musallat görüntülerden bir türlü kurtulamamaktadır. Çocuk ise onu küçük şakalar, armağanlarla avutmaya çalışır. Biraz da şaşırmaktadır. Çünkü insanların gelecekte daha mutlu olmamaları için herhangi bir neden görmemektedir. İki genç gittikçe birbirlerine yaklaştıklarını, bütün bu kötü görüntülerin bir sevgiyi önliyemediğini farkederler. Plajda çeşitli ülkelerden gelmiş dostça eğlenen insanların arasına katılırlar.

FİLM HAKKINDA

Senaryosunu Valery Petrov'un yazdığı ve Valçanov'un yönettiği Güneş Gölge, 1965 yılında LOS ALAMOS BARIŞ ŞENLİĞİ (A.B.D.) nde «JOHN F. KENNEDY» armağanını kazandı. Armağan jürisi bu yargısı için aşağıdaki gerekçeyi bildirmiştir:

«Bu film barış adına düzenlenen bu şenliğin amacını en başarılı bir biçimde yansıtmaktadır. Jüri bu filmi, insan mutluluğuna son verecek bir atom savaşına karşı koymaları için bütün iyiniyetli insanlara yapılmış etkili bir çağrı saymaktadır.

RANGUEL VALÇANOV

Bulgaristan'ın en genç yönetmenlerinden biri olan Valçanov, bugüne kadar dört film yaptı. Bu filmler arasında özellikle «Güneş Ve Gölge», «Dişi Kurt» adlarını taşıyan ikisi, yönetmenine geniş bir ün kazandırdı. 1965 de çevrilen «Dişi Kurt», bu yıl uluslararası şenliklerde de gösterilecek.

---

1. KONSER / KONCERT yönetmen / Istvan Szabo Macaristan 1962
   «Konser» Istvan Szabo'nun ilk filmidir. Henüz 26 yaşında olan yönetmen «Dram ve Sinema Sanatları Yüksek Okulu» ndan mezun olurken çevirdiği bu filmle hem kendi ülkesinde hem de uluslararası alanda büyük bir ün kazandı. Film gerçeküstücülere özgü fantezi görüntüler ve gençliğin atılgan havası ile doludur. Konser 1963 Londra film şenliği onur ödülünü ve 1963 Oberhausen şenliği büyük ödülünü kazandı.
2. BİR TEMA ÜZERİNE ÇEŞİTLEMELER / VARIOCK yönetmenler / Istvan Szabo, Andreas Nemeth - Macaristan 1963.
   Macaristandaki ünlü Bela Balasz stüdyosunun en başarılı ürünlerinden biri olan «Çeşitlemeler», üç küçük bölümden meydana gelmiştir. «Nesnellikle» adını taşıyan ilk bölümde belge filmlerinden kurulmuş savaş sahneleri yer alır. «Korkunç..» adını taşıyan ikinci bölüm bir savaş müzesinde, «Yırtıcı bir çığlık gibi..» başlıklı üçüncü bölüm ise savaşa yabancı insanların oturduğu bir kahvede geçer. Filmde diyalog yoktur.
3. SEN / TE yönetmen / Istvan Szabo - Macaristan 1964.
   «Sen» yönetmeni tarafından bir «aşk filmi» olarak nitelendirilmektedir. Bir genç kızı odasında, sokakta, süt alırken ve güneş banyosu yaparken dikkatle izleyen bir kamera, sözler yalnızca bu havayı tamamlamaktadır. Bela Balasz stüdyolarının en başarılı filmi olan «Sen» gösterildiği bütün ülkelerde yankılar uyandırdı. Cannes film şenliği'nde Jüri'nin özel armağanı'nı ve Tours Film Şenliği'nde de iki büyük ödülü birden kazandı.
4. SURNAME yönetmenler / M. S. İbşiroğlu S. Eyüboğlu
5. BEN ASİTAVANDAS yönetmen / Adnan Benk - 1965 Türkiye.
   Bu yıl uluslararası Padua Film Şenliği özel Armağanını kazanan Adnan Benk'in ilginç belge filmi «Asitavandas» sinema dili bakımından da özel bir deneme ve araştırma eseridir. Filmin müziği de şimdiye kadar bu türde yapılan denemeler içinde çok özel bir yapıya sahiptir.

BİR KAHVEDE BULUŞMA

Yönetmen / Jan Rybkowski Senaryo / M. Tonecki, J. Rybkowski Oyuncular / Aleksandra Slaska, Gustaw Holoubek, Andrzej Lapicki. Yapım/Ensemble Rytm Filmpolski 1963.

FİLMİN KONUSU

Polonya'nın bir taşra kentinde, o kentin düşmanlara karşı savunulması sırasında ölen bir komutanın anısına bir anıtın açılışı dolayısıyla bir tören düzenlenmiştir. Savaştan bu yana on yıl geçmiştir. Törende eski savaşçılar, izci çocuklar, general ve kentin yöneticileri hazır bulunur. Tören'de Chopin parçalar çalması için bir de piyanist çağrılmıştır. Piyanist'in arkadaşı bir şarkıcı kadın da aryalar söyler. Tören bittikten sonra kente dönmek üzere hazırlık yapan piyanist, birdenbire onbeş yıl önceki sevgilisi ile karşılaşır. Theresa ile piyanist, birdenbire onbeş yıl önceki sevgilisi ile karşılaşır. Theresa ile piyanist, akşam yedide, eskiden buluştukları kahvede gene buluşmak üzere birbirlerine söz verirler.

Öbür yandan, orta yaşlı bir doktor da eski savaş arkadaşının anısına dikilen anıtın açılışında bulunmak üzere aynı kente gelir. Biraz gecikmiştir. Bu yüzden törene yetişemez. Tören yerinde biraz dolaştıktan sonra kente döner.

Piyanist kentte dolaşırken çok genç bir kıza rastlar. Genç kız piyanistin hayranıdır ve ona çiçek verir. Bir süre birlikte dolaşırlar. Sonra piyanist eski sevgilisi ile buluşmak üzere kahveye gider. Doktor da kahvededir ve bilardo oynamaktadır. Canı sıkılan piyanist birlikte oynamayı teklif eder. Oyun sırasında hiç tanımadığı doktor'a onbeş yıl önceki serüvenini anlatır. Huzursuz bir insandır. Bir doktorla evli olan ve kocası askerde bulunan sevgilisini önce başka kentlere götürmüş sonra da bırakıp kaçmıştır. İşte bugün de garip bir rastlantıyla yeniden bir araya geleceklerdir. Doktor, piyanistin eski sevgilisinin, onbeş yıl önce kaçan karısı olduğunu anlar. Ama sezdirmez. Piyanist bir süre sonra sıkılarak kadını beklemeden gider. Theresa kahveye gelince gelince karşısında onbeş yıldır görüşmedikleri eski kocasını bulur.

Kadın durumu açıklamaya çalışır: O zamanlar çok yalnız kaldığını, yalnızlıktan bunaldığı ve kocasına onu çağıran mektuplar yazdığı halde gelmediği için kaçtığını anlatır. Oysa Doktor, o mektubu üç gün sonra almıştır ve tam o sırada yaralandığı için hastahaneye yatırılmıştır. Theresa biraz sonra eski kocasına adresini vererek kalkar. Piyanist yeniden kahveye gelir. Theresa'nın gelip gittiğini öğrenir. Tam o sırada kahveye gelen belediye başkanı doktoru görünce sevinçle boynuna sarılır. Ve bir sürü gevezelik ederek arada doktor'un There-

sa ile olan hikayesini de anlatır. Böylece durumu piyanist de öğrenir. Şaşkın bir durumda kentten uzaklâşır. Doktor ise garson kızdan, Theresa'nın evinde oturan küçük kızın, kadının gerçek kızı olmayıp yeğeni olduğunu öğrenince kentten ayrılıp gitmekten vazgeçer.

JAN RYBKOWSKI

Jan Rybkowski 1922 yılında doğmuştur. Uzun süre ressamlık yaptıktan sonra sinema alanına geçerek filmler çevirmeye başladı. Yaptığı 13 film arasında özellikle «Bir Kahvede Buluşma», «Umut Saatleri» ve «Bu Gece Bir Şehir Ölüyor» adlı eserleri ile orta kuşak Polonyalı yönetmenler arasında geniş bir ün sağladı.

NOELDEN BAŞKA HERGÜN

EVERYDAY EXCEPT CHRİSTMAS yönetmen / Lindsay Anderson Görüntüler / Walter Lassally yapım / 1957.

İngilterede büyük film endüstrisine bir tepki olarak ortaya çıkan özgür sinema / Free Cinema akımı Lindsay Anderson ve Karel Reisz gibi sanatçıların çalışmalarında öfkeli bir kuşağın duyarlığını dile getiriyordu. 1956 yılında ilk ürünlerini vermiye başlıyan bu akım Süveyş sonrası İngilterenin iç ve dış olaylar karşısındaki ilgisizliğine ve sorumsuzluğuna karşı bir başkaldırıştı. İngiliz Sinemasının genel havası sınıflı bir toplumun gerçeklerini bütün çelişmelerini ve karmaşıklığı içinde vermekten uzak bir kaçış sinemasıydı. Bu durumun çeşitli dergi ve gazetelerindeki yazılarında acımasız bir dille eleştiren Lindsày Anderson İngiliz Filmciliğinin günlük yaşayışı ve çalışan insanları ele almakla kendisine sınırsız bir esin kaynağı bulacağına inanıyordu. İşte «Noelden başka Hergün» bu inancın başarılı ürünlerinden biridir. Film Londra halinin bulunduğu Covent Carden'i ve halde çalışan insanları şiirsel bir anlatımla vermektedir. Milyonlarca Londra'lıya uzaktaki bahçelerden, tren istasyonlarından limandaki depolardan sebze, meyve, çiçek ve çeşitli yiyecekler taşıyan kamyonlar, gelen malları yerlerine yerleştiren hal işçileri, hiç kapanmayan işçi kahveleri, günlük yaşayışın en saygıdeğer görünüşleriyle gözönüne serilir. Noelden Başka Hergün'ü filmde görünen insanların da görmesini isteyen Anderson, böylece çalışan insanlara kendi önemlerini ve güzelliklerini anlatmak amacındadır.

LINDSAY ANDERSON

1923 yılında Bangalore (Hindistan) da doğan Anderson sinema yazarlığından yönetmenliğe geçmiştir. Sight and Sound'un yazarlarından ve Séquence dergisinin kurucularından olan olan çağdaş İngiliz yönetmeni yukarda sözünü ettiğimiz Özgür Sinema akımının da birkaç önemli temsilcisinden biridir. Sporcunun Hayatı adlı filmi Türkiyede de gösterilmiştir. Onemli filmleri:

1953 Wakefield Express 1955 Foot and mouth 1955 Thursday's Children 1956 O Dreamland 1957 Every day except Christmas 1958 March to Aldermaston 1962 This Sporting Life

---

KORKUNÇ İVAN

IVAN GROZNII yönetmen/Sergey Mihailoviç Eisenstein senaryo/Eisenstein görüntü yönetmenleri/Edouard Tisse, Andrey Moskvin müzik/Prokofiev dekor/Isaak Şipinel giysi/Eisenstein'in taslaklarından Leonid Naumov oyuncular/Nikolay Çerkasov, Ludmila Tzelikovskaya Serafima Birman, Piotr Kadoknikov, Mihail, Nazvanov yapım/Mosfilm 1944.

FİLMİN KONUSU

1.

Senaryo, Moskova Dükası 4. Ivan'ın bütün Boyard'ların karşı koymasına, özellikle halası Euphrosinia Staritzkaya'nın engel olmaya çalışmasına rağmen kendini Çar ilân etmesiyle başlar. E. Staritzkaya, oğlu Vladimir Andreyeviç'in Çar olmasını istemektedir. Çar olan İvan Prenses Anastasia ile evlenir. Öbür yandan Prens Kourbsky de Anastasia ile evlenmek istemektedir. Ama İvan bu konuda rakibinden üstün çıkar. Evlenme töreni yapıldığı sırada, Boyard'ların kışkırtması ile halk ayaklanır. İvan bu ayaklanmayı bastırır. İsyancıların elebaşısı demirci Maliouta Skouratov, Çar İvan'a katılır. Tatar'ların egemen oldukları Kazan eyaleti, Çar'a karşı savaş ilân eder. İvan, Kourbsky'nin de yardımıyla uzun bir kuşatmadan sonra kenti ele geçirir.

İvan'm düşmanları komplolar kurmaya devam ederler. Euphrosinia, Novgorod Piskopos'unun da desteğiyle yeni oyunlara girişir. Öbür yandan İvan, elçisi Osip Nepeya'yı ticari bir anlaşma yapması için İngiltere Kraliçesi Elisabeth'in yanına yollar. Bu arada Anastasia hastalanır ve haberciler de çeşitli yerlerden kötü haberler getirirler. Soylular Kırımı egemenlikleri altına almışlar, Kourbsky ise Çar'a ihanet ederek Divonie gıralı Sigismond'un safına geçmiştir. Anastasia, Kourbsky'nin ihanetini öğrenince bütün direncini yitirir, ama gene de kocasına metin olmasını öğütler.

Çariçe Anastasia'nın bakımı ile görevlendirile Euphrosinia, onun içkisine zehir katar. İvan, bilmeksizin zehirli içkiyi karısına içirir.

Bu son serüvenden daha da sertleşmiş olarak çıkan İvan, Moskova'dan ayrılmaya karar verir. Halk gelip, sınırsız kutsal gücüne boyun eğmek üzere ona yalvarıncaya kadar Moskova'ya dönmiyecektir. Gerçekten bir süre sonra ellerinde ikonlar ve tütsü kapları ile uçsuz bir

kafile halinde halk, kralı stepleri aşarak İvan'ın önünde diz çökmeğe gelir.

2.

Filmin ikinci bölümü İvan'ın Moskova'ya dönüşü ile başlar. İvan Moskova'da eski dostu ve şimdi Peder Philippe adını almış olan Fedor Kolitchev'i bulunca çok sevinir. Fakat Peder Philippe de, tanrı adına İvan'a karşı başkaldırır. Yalnızlığa terkedilen, lânetlenen ve üzerine haç atılan İvan, Peder'in ayaklarına kapanır ve bir kral olarak değil de bir dost olarak Philippe'e yalvarır. Ondan dâvasında yardımcı olmasını ve iktidarın ağır yükünü kaldırmakta destek olmasını ister.

Bu arada Fedor Basmanov, İvan'a karısı Anastasia'mn Euphrosinia tarafından zehirlendiğini bildirir. «Ağzını sıkı tut» der İvan ve Basmanov'u pencerelerden birine götürür. Avluda Kolitchev ailesinden üç Boyard, demirci Maliouta'nın önünde diz çökmüşlerdir. Balta iner ve üç Boyard'ın kafası yere düşer. İlk öç alınmıştır.

Ama, Peder Philippe'in çevresinde toplanan kilise ile Euphrosinia'nın çevresinde toplanan Boyard'lar, Kolitchev'lerin ölüsü üstüne yemin ederek, Çar'a boyun eğdirmeye, onu küçük düşürmeye karar verirler.

Bir şenlik düzenlenir. Katedral'de bir «Mistere» oynanır: Peygamber Daniel bir mucize göstererek, kızgın fırına atılmış üç yahudi çocuğu bir melek aracılığıyla kurtarır.

Çar katedrale girer. Peder Philippe Çar'a doğru ilerler. Üç çocuk sözlerini tam anlıyamadıkları bir neşideyi koro halinde söylerler. Çar, kendisini Nabukodonosor'un yerine koyan bu koro tarafından karşılanır. İvan durur ve kutsanmak için Peder Philippe'e yaklaşır. Ama Philippe, Çar'a sırtını çevirir. Kürsünün tepesinde ellerini kubbeye doğru kaldırarak, ipleri iki rahip tarafından tutulan kâğıttan dev bir meleği çağırır. Çar'ın boyun eğmesini istemektedir. Ama Çar kızar. Korkan rahipler ipleri bırakırlar ve kahredici melek , alevler içinde yanar. İnançlılar diz çökerler. Kalde'liler devrilirler. Alevlerle çevrilen İvan bağırır: «Korkunç olacağım...» Peder Philippe tutuklanır.

Euphrosinia bu kez yeni bir suikast plânı hazırlamaya koyulur. Ama bu plân da başarıya ulaşamaz. Öbür yandan İvan, Euphrosinia'nın oğlu Vladimir.i bir ziyafete çağırır. Vladimir sarhoş edilir. Ve Vladimir.e Çar elbiseleri giydiren İvan, önce onun önünde diz çökerek sadakat yemini eder, sonra da bu komediye bir son verecek, Vladimir'i öldürtecektir.

Bu şölen sırasında İvan, çocuğluğu ile ilgili bazı sahneleri hatırlar. Sabahleyin şölen son bulur. Çanlar inançlıları duaya çeğirir. İvan papaz elbiseleri giyer. Vladimir'e de kendi elbiselerini giydirir. Muhafızları da papaz elbiseleri giyerler. Çar'ı öldürecek olan katilin gölgesi sütunlar arasından kayar. Vladimir korkar elindeki asa titrer. Ve katil, hançeri Vladimir.in sırtına saplar. Vladimir devrilir. Ve Euphrosinia, sevinçle koşarak ayağını ölünün üstüne koyar. Muhafızlar birden açılırlar, uzaktan ağır ağır İvan yaklaşır. Euphrosinia şaşkınlıkla ayaklarının dibindeki ölüye bakar, ve oğlunu tanır... Katil yakalanarak Çar'ın huzuruna çıkarılır. Fakat Çar, Maliouta ile Fedor'a bakarak, «Soytarı öldü. Bırakın gitsin» der. İki adam şaşkınlıkla katili bırakınca da şunları söyler: «Soytarıyı değil, Çar'ın can düşmanını öldürdü...»

İkinci bölüm, İvan'ın Tanrıyla konuşarak davranışlarını tartışması sahnesiyle son bulur. En son konuşmada, bu davranışların, vatanın düşmanlarını yenebilmek için gerekli olduğu söylenir.

3.

Filmin, Eisenstein tarafından hazırlanmış olan üçüncü bölümü çevrilmemiştir.

SERGEY EISENSTEIN

Sinema tarihinin en büyük yönetmenlerinden biri sayılan Sergey Mihayloviç Einsntein (1898-1948), gerek kuramcı gerekse yönetmen olarak hem çağdaşlarını hem de kendinden sonra gelenleri büyük ölçüde etkilemiştir. Eisentein'in kişiliği, sanatı ve düşünceleri konusunda ilerde geniş yazılar yayınlıyacağız. Bu yüzden burada, sadece kısa bir filmografisini vermekle yetiniyoruz :

1925 Grev/Statchka, 1925 Potemkin Zırhlısı/Bronenosetz Potemkine, 1926 Genel Çizgi/Generalya Linya, 1926 Ekim/Octjabre, 1929 Eski ve yeni, 1930 Duygusal Romans, 1932 Yaşasın Meksiko/Que Viva Mexico.. 1936 Besjine Çayırı/Bezhine Lovj, 1938 Alexandre Nevsky, 1943 Korkunç İvan/İvan Groznii.

TOKYO OLİMPİYADLARI

Yönetmen : Kon Ichikawa. Japonya 1965

Japon yönetmenin bu ünlü filmi bilindiği gibi bütünüyle 1964 Tokyo Olimpiyadlarını konu olarak almaktadır.

KON ICHIKAWA

1915 yılında Mié (Japonya) da doğan Ichikawa, sinemaya canlı resim filmleri alanından geçerek başladı. Önce bazı güldürü filmleri yaptı, sonra savaşın korkunçlukları ile ilgili dramatik kuruluşlu eserler verdi. Çağdaş Japon yönetmenlerinin en önemlilerinden biri olan Ichikawa, bütün eserlerinden aynı düzeyi tutturamamıştır. Önemli filmleri :

1956 Birmanya Harp'ı, 1959 Ovada Ateşler, 1963 İki kişi olmak kolay değildir, 1963 Pasifik Okyanusunda Tek Başına, 1964 Para Dansı, 1965 Tokyo Olimpiyadları.

CANNES FİLİM FESTİVALİ

5 - 20 Mayıs tarihleri arasında yapılacak olan 19. Cannes Filim Festivali için bu yıl ilginç özel gösteriler tertiplenmiştir.

«Eleştiriciler Haftası» ve «Sinemanın Yetmiş Yılı» gösterilerinden başka «Tamamlanmamış Filimler» festivali de düzenlenecektir. «Eleştiriciler Haftası» için seçilen yapıtlar arasında Eval Sehgorm'un «Gündelik Cesaret» (Çekoslavakya), Paulo Cesar Saraceni'nin «O Descufio», Dusan Makavejev'in «İnsan Kuş Değil» (Yugoslavya), Cardos ve Rozsa'nın «Ekşi Yüzler» (Macaristan), Ado Kyrou'nun «Bliko» (Yunanistan), Vicente Aranda'nın «Morgana Perisi» (İspanya), Ousmane Sembene' nin «...... nin zencisi» (Senegal), J. M. Straub'un «Nicht Versöhnt» (Almanya), Jean Eustache'in «Noel Baba'nın Gözleri Mavi» (Fransa) ve David Secter'in «Kış Bizi Sıcak Tutar» (Kanada) yer almaktadırlar.

Jerzy Kavalerowicz'in «Faraon» unu ve Orson Welles'in «Falstaff» ını takdim edecek olan Festivalin jürisine önceki yıllarda jüri başkanlığını yapmış olanlar davet edilmiştir.

Bu arada ölen Georges Huysman ve Jean Cocteau hariç, jüri Andre Maurois, Maurice Genevoix, Marcel Pagnol, Maurice Lehmann, Marcel Achard, George Simenon, Jean Giono, Tetsuro Furukaki, Armand Salacrou, Fritz Lang ve Olivia de Havilland'tan bileşiktir. Fransız üyelerinin çokluğu teşkil ettiklerini düşünerek, altı yabancı üye de çağırılacaktır. Festivale Arjantin, Belçika, Brezilya, Bulgaristan, Kanada, Danimarka, İspanya, A. B. D., Fransa, Büyük Britanya, Yunanistan, Macaristan, İtalya, Japonya, Meksika, Hollanda, Polonya, Romanya, İsveç, İsviçre, Çekoslovakya, S. S. C. B. gibi ülkeler katılacaktır.

MARGUERITE DURAS YÖNETMEN

Fransız kadın yazarı ve senaryocu, Marguerite Duras (Hiroşima Sevgilim) yakında ilk filmini yönetmeğe karar vermiş bulunmaktadır. «Müzik» adlı kendi sahne oyunundan uyguluyacağı filmin yapımcısı Jules Dassin, başlıca oyuncuları da Delphine Seyrig, Robert Hossein ve Dassin'in kızı olacak.

LUİS BUNUEL VE «RAHİP»

Luis Bunuel'in açıklamalarına göre «Rahip» filmini çevirmekten çekinen Fransız yapımcısının kararı sadece malî güçlüklerle ilgili olup konunun sözüm ona dine karşı tutumdan ileri gelmemektedir. Bunuel tasarısına çalışmağa devam edip, Fransa veya İtalya'da başka yapımcılar bulacağını ümit etmektedir. Oyuncu olarak yönetici, Claudia Cardinale, Peter O'Toole ve Omar Sharif'i seçmiştir.

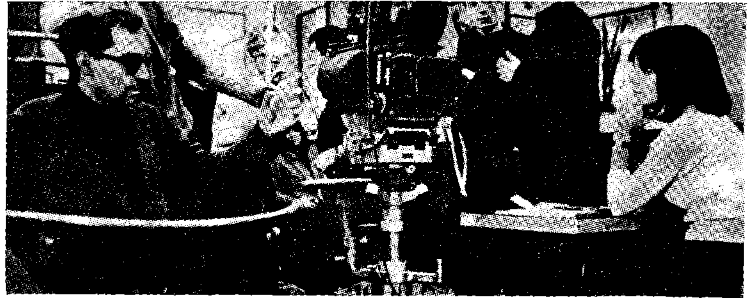
GIANNI DI VENANZO ÖLDÜ

Bir süreden beri Cinecitta stüdyolarında Joseph L. Mankiewicz ile birlikte «Venedikte Davet» filmini çeken Avrupa sinemasının en sayılı görüntü yönetmenlerinden biri olan ve en son olarak Federico Fellini'nin «Giulietta ve Ruhlar» ını çeken Gianni di Venenzo, hiç umulmadık bir zamanda ölmüştür. Teramo'da 18 Aralık 1920 de dünyaya gelen Di Venanzo, 1942 den beri uzun bir süre için Ubaldo Arata (Roma açık şehir), Otello Martelli (Hemşeri), Aldo (Yer Sarsılıyor, Milano Mucizesi), gibi görüntü yönetmenlerin yanında kameramen olarak çalıştıktan sonra özellikle Antonioni'nin (Dost, Çoğlık, Gece, Batan Güneş), Fellini'nin (Sekiz Buçuk, Giulietta ve Ruhlar), Lizzani'nin (Fakir Aşıkların Öyküsü), Rosi'nin (Salvatore Giuliano, Şehrin üzerindeki eller) sadık görüntü yönetmeni olmuştu.

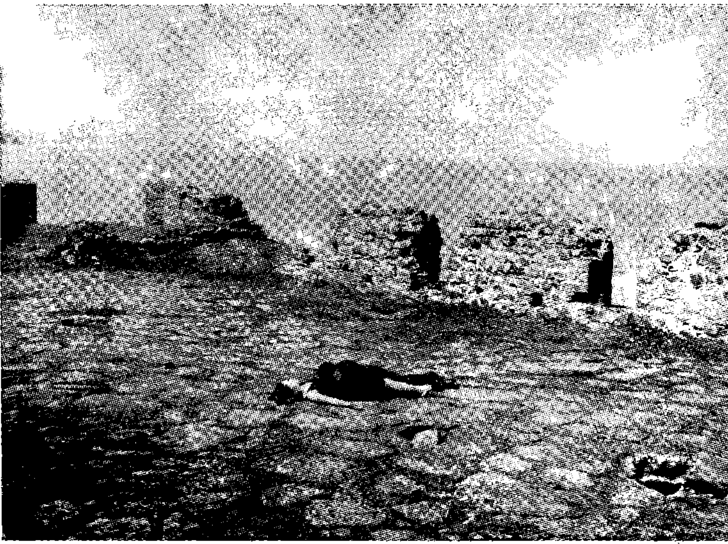
Cenaze törenine Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Giulietta Masina, Franco Rosi, Nanni Loy, Vittorio De Sica, Sandra Milo, Marcello Mastroianni, Piero Portalupi, Clif Robertson ve Joseph L. Mankiewicz hazır bulunmuşlardır.

ROSSELLİNİ FRANSIZ TELEVİZYONUNDA

Fransız Sinematek'inin düzenlediği bir gösteride «Çelik Çağı» adlı belge filmini takdim eden Roberto Rosellini Fransız televizyonu için bir filim çevirmeği kabul etmiştir. «Karakter Sahibi Kişiler» dizisine girecek bu tarihi filim Ondördüncü Lui'nin siyasi hayatını izliyecektir. Filimlerini keşfeden ve her zaman kendisine yardım eden Fransa'ya bağlılığını bir basın toplantısı sırasında belirten Rossellini, Philippe Erlanger'nin çalışmalarına dayanan



● JEAN-LUC GODARD SON FİLMİ MASCULIN ET FEMININ'İ BİTİRDİ. MASCULIN ET FEMININ'DE 400 DARBE'NİN BAŞARILI OYUNCUSU JEAN PIERRE LEAUD'LA CHANTAL GOYA OYNUYORLAR.



● GENÇ YÖNETMEN ALP ZEKİ HEPER'İN İLK FİLMİ. SOLUK GECENİN AŞK HİKÂYELERİ'NİN ÇEKİMİ TAMAMLANDI.

ve senaryosu Jean Gruault tarafından yazılan filmin çekimine Haziran ayında Brissac şatosunda başlıyacaktır.

DE SİCA - ZAVATTİNİ İKİLİSİNİN YENİ FİLMLERİ

Joseph Levine'nin «Embassy Pictures» yapım şirketi Vittorio De Sica ve Cesare Zavattini ile anlaşmıştır. Bu anlaşma gereğince De Sica, senaryoları Zavattini tarafından yazılacak üç filim yönetecektir.
Bu filimlerin ilki Paris'te renkli olacak çekilecek, Zavattini'nin orijinal bir senaryosundan alınan «Woman x 7», ikincisi, gene renkli olarak, Vilna, (Polonya) da ve Nice'te geçen «Promise at Dawn» Romain Gary'nin romanından - üçüncüsü ise 1967 yılının ilkbaharında Roma'da çevrilecek «Man 1967» dır.

KISA FİLMLER ŞENLİĞİ

Ankara'da iki yıldan beri düzenlenmekte olan «Uluslararası Kısa Filmler Şenliği» nin ikincisi Mayıs ayı içinde gene Ankara'da yapılacak. Şenlik sonunda birinci ödül kazanan sinemacıya Turizm ve Tanıtma Bakanlığı, Türkiye'de bir belge - filmi çevirme imkânı sağlıyor. Geçen yıl Polonyalı bir yönetmenin kazandığı bu ödüle bu yıl daha çok katılma olması dolayısiyle Fransız, İngilz, Polonyalı, Macar, Avustralyalı ve Rus yönetmenler aday. Türk yönetmenler de iddialı filmlerle şenliğe katılıyorlar. Sinematek Derneği, şenlikte başarı kazanan filmleri Mayıs sonunda düzenliyeceği iki programda üyelerine sunacak.

BİTMEYEN YOL'UN ÇİLESİ BİTMEDİ

Yönetmen Duygu Sağıroğlu'nun ilk filmi «Bitmeyen Yol» bir türlü sinemalarda gösterilemiyor. Son yıllarda çevrilen Türk filmleri arasında gerçekçi tavrı, hiç bayağılığa düşmeyen, zevkli görüntüleri, başarılı oyuncu yönetimi ve yerli sinemada pek az rastlanan sanatçı kaygıları ile «Bitmeyen Yol» sinemamız açısından bir umut kapısıydı. Anadoludan büyük kente göçen köylülerin çetin yaşama serüveni ortasında sade, içten bir aşk öyküsünü işleyen senaryo, gazete röportajlarına ve köy romanlarına oranla çok ılımlı bir eleştiri özelliği taşıdığı halde sansürde takıldı. İlk kontrol'da bazı küçük sakıncaları görülen film yapımcısı M. Kocataş ve Sağıroğlu tarafından yeniden gözden geçirildi, küçük pürüzler (!) düzeltildi. Ama bu kez filmin bütünü reddedildi. Fed sebepleri kandırıcı olmak şöyle dursun, gülünçtü, bu yargı sansür kurulunun en kötü filmleri kabul edip iyi filmleri reddetmek gibi henüz kavrıyamadığımız bir yöntem kullandığını gösteriyor. Bununla birlikte M. Garçon'un «Us - dışı» bir kuruluş dediği Sansür'den başka türlü bir yöntem de beklenmez.

ALP ZEKİ HEPER'İN İLK FİLMİ

İ. D. H. E. C. mezunu genç yönetmen Alp Zeki Heper uzun bir süre gerçekleşemiyen atılımlara giriştikten sonra kendi şirketini kurup ilk filmini çevirdi. Profesyonel yerine amatör oyuncularla çalışan ve kentimizin bir gece lokalinde strip - tease gösterileri yapan yabancı bir genç kız ile sinema piyasasının iyi tanıdığı bir fotografçıya rol veren genç yönetmen «Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri» adındaki bu ilk denemesini tamamlayıp uluslararası bir festivale sokmak niyetindedir.

ROBERT ROSSEN ÖLDÜ

Son olarak çevirdiği «Lilith» ten sonra hastalanıp 1964'ten beri çalışmayan Amerikan yöneticisi Robert Rossen New York'ta 57 yaşında ölmüştür.

Tiyatro yazarı ve yöneticisi olarak uzun yıllar Broodway'da çalışan ve 1939 da Hollywood'a geçen Rossen, 1949 da Robert Penn Warren'in aynı adlı romanından uygulanan ve Amerikan siyasi hayatını eleştiren «Kralın Tüm Adamları» (All the King's Men) ile Oscar ödülünü kazandıktan başka «Büyük İskender», «Güneşteki Adalar», «Cordure Kahramanları» gibi filimler de yönetmişti.

türkçede çıkmış sinema yayınları bibliyografyası



SİNEMA YAYINLARI BİBLİYOGRAFYASI

Türkiye'de gösteri olarak 70 yıllık, yapım olarak da aşağı yukarı 55 yıllık bir geçmişi bulunan sinema ile ilgili yayınların, kitapların, dergilerin acınacak sayısı, yetersizliği bilinen bir gerçek, ortada bir gerçek. Filimden önce kitap. Bir yanda durmaksızın uyutucu güldürüler, melodramlar, avlayıcı vurdulu kırdılı özenti serüven filimleri «imal eden» furyacılığın kol gezdiği yerli sinema ortamı, alabildiğine başıboş bir sinema endüstrisi; bir yanda kabaca özetlenirse bir iki gazete derginin dar sütunlarında yazılanlardan öteye gitmeyen yorgun bir sinema yazarlığı, Nijat Özön'ün «arkeoloji çalışması» niteliğindeki saygın incelemeleri. Türk sinemasının genel görünümü içindeki bütün sabit sorunları gibi sinema yayınları sorunu da, zorunlu ve kaçınılmaz bir üzerine eğilinmeyi bekliyen en önemli işlerden biri oluyor bu durumda. Sinemaya ilişkin Türkçe'de basılmış bütün eserleri gösterir bir derlemeyi vermeyi yararlı buluyoruz.

Kitaplar

Sedat Simavi: SESLİ, SESSİZ VE RENKLİ SİNEMA. İstanbul, Kanaat Kütüphanesi 1931. — Dr. Osman Şevki Uludağ: ÇOCUKLAR, GENÇLER, FİLMLER. İstanbul, Kader Basımevi 1943. — Ant. Ap.: SİNEMANIN İÇ YÜZÜ. İstanbul, Becid Basımevi 1944. — ————————: FİLİMLERİMİZ. İstanbul, Yerli Film Yapanlar Cemiyeti 1946. -- Lo Duca: SİNEMA TARİHİ (Çeviren: Nuri Sarıdoğan). İstanbul, Remzi Kitabevi 1947. — Muzaffer Gökmen: SENARYO TEKNİĞİ TEORİSİ VE PRATİĞI. Ankara, Son Havadis Matbaası 1955. — Atıf Kaptan: KIRKSEKİZ YILDAN ÇİZGİLER. İstanbul, Ekicigil Basımevi 1955. — Nijat Özön: SİNEMA SANATI. Ankara, Sinema Yayınları 1956. — R. Clair, A. Salacrou: ŞEYTANIN GÜZELLİĞİ (Çeviren: Muzaffer Gökmen). Ankara 1957. — Münir H. Egeli: FİLM DÜNYASI. İstanbul, Akısan Yayınevi 1957. — Nijat Özön: ANSİKLOPEDİK SİNEMA SÖZLÜĞÜ. İstanbul, Bir Yayınevi 1958. — Philippe Soupault: ŞARLO (Çeviren: Teoman Aktürel). İstanbul, Martı Yayınları 1959. — Zahir Güvemli: SİNEMA TARİHİ. İstanbul, Varlık Yayınevi 1960. — Mahmut Özdeniz: SİNEMA TEKNİĞİNE GİRİŞ. İstanbul, Sanat Dünyası Yayınları 1960. — Don Livingstone: FİLİM VE REJİSÖR (Çeviren: Tarık Kakınç). İstanbul, Mete Yayınları 1960. — Nijat Özön: TÜRK SİNEMASI TARİHİ. İstanbul, Artist Yayınları 1962. — Orhan Kemal: SENARYO TEKNİĞİ VE SENARYOCULUĞUMUZ ÜZERİNDE NOTLAR. İstanbul, Elif Yayınevi 1963. — Tarık Kakınç: ÜNLÜ SİNEMA REJİSÖRLERİ. İstanbul, Elif Yayınevi 1963. — Nijat Özön: SİNEMA TERİMLERİ SÖZLÜĞÜ. Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları 1963. — Nijat Özön: SİNEMA EL KİTABI. İstanbul, Elif Yayınevi 1964. — İngmar Bergman: YABAN ÇİLEKLERİ (Çeviren: Tezer Sümer). Ankara, Bilgi Yayınları 1965. — Orson Welles: YURTAŞ KANE (Çeviren: Nijat Özön). Ankara, Bilgi Yayınları 1965. — Agâh Özgüç: TÜRK SİNEMASINDA KADIN VE SEKS. İstanbul, Çınar Matbaası 1965. — Ali K. Meram, Tekin Akpolat: SENARYO YAZMA TEKNİĞİ VE SİNEMADA ARTİSTİK OYUN SANATI. İstanbul, Kültür Kitabevi 1965. — Afif Yesari: ARTİST OLMAK SANATI. İstanbul, İtimat Kitabevi 1965. — Marguerite Duras: HİROŞİMA SEVGİLİM (Çeviren: Cevat Çapan). İstanbul, Uğrak Yayınevi 1966. — Lo Duca - Fellini: TATLI HAYAT (Çeviren: Sabiha Serim). İstanbul, Habora Yayınevi 1966. — Cengiz Tuncer: SEVMEK SENİ (Senaryo). İstanbul, Habora Yayınevi 1966. — Atillâ Tokatlı: REGARDS SUR LE CNEMA TURC. Ankara, Turizm ve Tanıtma Bk. 1966.

Dergiler

Sinema (1956) 8 sayı sinema tiyatro (1959) 9 sayı sinema 59 (1959) 7 sayı si sa (1960) 5 sayı yedinci sanat yeni sinema (1961) 9 sayı sine - film (1962) 3 sayı - film (1964) 3 sayı (2 3 birarada, yayınlanıyor) - sinema 65 (1965) 11 sayı (yayınlanmıyor) yeni sinema (1966) 2 sayı (yayınlanıyor).

Derleyen: GIOVANNI SCOGNAMILLO

yerli sinema sorunu

sezer tansuğ

Geçenlerde İstanbul'a gelen Jean Douchet piyasa sorununu tartışmanın gereksiz olduğu konusunda direnip, sanatçı aydınların bağımsız, üstün nitelikte, özgür bir yerli sinema yaratabileceklerinden söz etti. Geri kalmış ülkelerde başka çare olmadığını da ekledi sözlerine.

Aslında Bay Douchet'nin üzerinde direndiği konu geri kalmış ülkelerden çok kalkınmış ülkeler için doğru olmalıdır. O da bir yere kadar. Hollywood patronlarının Newyork'lu gençleri baltalamak için ellerinden geleni artlarına koymadıkları malûm. Gene de orada ya da Fransa'da bir yolunu bulup işi söktürmenin imkânı var. Hiç olmazsa teknik yönden başları belâda değil. Film de bulurlar, yıkatabilirler de, seslendirme konusunda da arpacı kumrusu gibi düşünmezler. Daha da önemli bir etken Batıdaki aydınların her zaman kudretli bir koltuğun altına sığınmak gereğini duymayışlarıdır. Bizlere gelince geri kalmış bir ülkenin yani Türkiye'nin aydınları bin türlü güçlük karşısındayız.

Bırakalım öbür geri kalmış ülkeleri, kendi ülkemize bakalım. Zaten geri kalmış ülkelerin gerçekleri diye bir genelleme de yapılamaz ya, bu ülkeler tek tek kendi yapıları içinde ele alınıp anlaşılabilirler. Hindistan'a Satyajit Ray'ın ortaya çıkmış olması bizim için bir örnek olabilir miydi? Ray'ın örneğinde Hind ülkesi adına getirilmiş estetik ölçülerden başka ne var üzerinde durulacak. İlk filmlerini, özellikle Pater Pancali'yi nasıl yapmış olduğu mu, teknik güçlükler, maddi imkânsızlıklar karşısında yılmayışı mı? Macerayı öğrendiğimde ben bunun üzerinde durmadım; ama Ray'ın ilk bakışta mahalli bir atmosfer duyuşuna erdiği, özel bir iklimin güçlü bir yorumunu verdiği belli idi. Beni heyecanlandıran bu oldu. Amaca bin türlü yoldan gidilebilir, Satyajit Ray da kendi yolundan gitmişti. Güç bir yoldu bu, ama imkânsız bir yol değildi.

Sinema sanatçılığının yazarlıkla ressamlıkla filân karıştırılması çok kimsede umut yaratıyor. Kabiliyetli bir adamın iyi bir film yapmaması için sebep var mı diye soruluyor? Hem de o kadar çok sebep var ki. Eğer aramızda bir sinema dehası varsa, sanırım bu deha kaybolup gitmeye yargılıdır. İsterim utandırılmak elbette, hani biri çıksa da güçlükleri yense. Başarıya ulaşmayan bir iki deneme yapılmadı değil Türkiye'de, Bunlar değil güçlükleri yenmek, imkânları bile kullanamadılar, üstelik girişilebilecek yeni denemelerin kapılarını da örterek.

Yerli sinema ortamının aydınlara yüz çevirdiği bir gerçektir. Bu ortamla uzlaşmanın sınırlarını düşünmek insanı umutsuzluğa götürür. Ancak Türkiye'de bağımsız sinema düşünden daha bir akla yakın olanı piyasa ortamını zorlamak yolundadır. Bay Douchet'nin de dokunduğu bu sorun üzerinde durulmaya değer. Her ne kadar Türk film piyasası insafsız, anlayışsız, kaba bir yüzey teşkil ederse de özel şartlara sahip aydınların bu ortamda oldukça başarılı sonuçlar elde etmeleri mümkündür.

Oldukça başarılı ama gene doyurmayan sonuçlar diye düzeltelim bunu gelin. Belki de bir anlamda tartışılamıyacak sorun aydınlar arasında tavizler verebilen, uzlaşmacı tiplerin bir yandan sinema patronlarıyla düşüp kalkarken bir yandan da kendilerinin ve çevrelerinin isteklerini karşılamakta kaçınılmaz bir tavırlarının olması zorunluğudur. Bu tipler kelimenin bayağı anlamında gerçekçidirler. Ne olursa olsun bunların piyasa azmanı haline gelmekten kaçınanları hesaba katılmalıdır. Ne var ki bağımsız, üstün nitelikte bir sinema yaratılabileceğine inanan aydınların bir çokları piyasa içindeki seçkinlere karşı daima kuşkuludurlar. Onları haklı çıkaran nedenlere sık sık rastlanabilir, ama fazlasını beklemenin yanlış olduğu düşünülürse bütün o kuşkuların ne anlamı kalır.

Piyasa dediğimiz ortamın bir nitelik kademelenmesine uğradığı gerçektir. İyisi de kötüsü de o kapalı düzene mensupturlar film yapanların. Şimdi sorun bu düzeni toptan inkâr etmek ya da onun seçkinleriyle ilişki kurmaktır. İnkâr etmek isteyenlere hak veremiyorum, ama bunun yanında seçkin sinema adamı diye gösterilecek kişilerin kalıplaşmış, katı bir yola girmiş olduklarının da farkındayım. Tazelenme imkânını yitirmiş kişileri desteklemenin ne faydası var diye düşünüyorum. Herhalde umudu sürekli olarak yeni gelenlere bağlamaktan başka çare yok bu alanda. Yanlış bir düzen içindeki ağır ve güç gelişmeyi kastediyor olmalıyım.

Devletin sinema sorunuyla ilgilenmesi isteği defalarca ortaya atıldı. Devlet stüdyosu ve ona benzer kurumlar dileğinde bulunuldu kaç defa. Bu şartlar altında devlet ilgisinin de çözüm yolu olamıyacağı apaçıktı. Toplumun kalkınma yolunu seçmiş olması gerekir bunun için.

Aydınların bütün imkânları zorlayarak kısa belge filmleri yapımına kendilerini vermeleri tutulacak en doğru yoldur kanısındayım şimdilik. Bu yolu gençler sinema dilini öğrenmek ve geliştirmekte oldukça özgür bir alan haline getirebilirler.

sinema sanatı bakımından gelişmiş ülkelerdeki ilerlemeler ve azgelişmiş ülkelerdeki duraklamanın nedenleri

•

AÇIK OTURUM

8 Mart 1966 tarihinde, Fransız Yönetmeni Jean Douchet'nin İstanbula gelişi dolayısiyle Sinematek Derneği'nin Fransız Kültür Merkezi Salonunda düzenlediği açık oturumun haberini geçen sayımızda vermiştik. Konuşmaların Fransızca yapıldığı bu oturuma Jean Douchet, Giovanni Scognamillo, Tuncan Okan, Rekin Teksoy, Duygu Sağıroğlu, Hasan Akbelen ve Onat Kutlar katıldılar. Banda alınan tartışmaların tam metnini çevirisini yayınlıyoruz. Türk Sinemasının sorunlarının çeşitli yönlerden tartışıldığı bu oturum değişik anlayıştaki yönetmen, yazar ve kuruluş temsilcilerinin görüşlerinin ortaya çıkması, güçlüklerin incelenmesi, çıkış yolları aranması bakımından çok yararlı oldu. Konu doğrudan doğruya Türk sineması değildi. Bu bakımdan ulusal sinema sorunlarına dolayısiyle dokunuldu. Ama gene de gittikçe uluslararası bir dil olmaya başlayan Sinema.nın genel eğiliminin ve sorunlarının ortaya konması, ülkemiz yönünden de ilgi çekici oldu.

ONAT KUTLAR :

Bayanlar, Baylar,

Önce bu açık oturuma katılanları sizlere tanıtacağım: Jean Douchet, Fransız sinema yazarı ve yönetmeni, Giovanni Scognamillo, Türk sinema eleştirmeni; Tuncan Okan, Türk sinema eleştirmeni; Rekin Teksoy, Türk sinema eleştirmeni; Duygu Sağıroğlu, yönetmen ve Hasan Akbelen Robert College Sinema Kulübü Başkanı.
Şimdi açık oturumun konusunu açıklamak üzere, sözü Giovanni Scognamillo'ya veriyorum.

GİOVANNİ SCOGNAMİLLO :

Bu günkü açık oturumun konusu şu şekilde özetlenebilir: Özellikle ikinci dünya savaşından bu yana, yeni sinema okulları, yeni sinema akımlarının bir açılımını gözledik. Bu açılım, doğu ve batının başlıca ülkelerinde yer aldı. Öte yandan, az gelişmiş ülkelerde buna tamamen karşıt bir görünüş, sinemada bir durgunluk, hatta bazı durumlarda, bir katılma ve eleman eksikliği, kısaca bir sinema akımına yol açabilecek bir sistem eksikliğini kaydettik. Jean Douchet'den bu konu üzerindeki görüşünü açıklamasını ve gelişmiş ülkelerle az gelişmiş ülkeler arasında sinema alanındaki karşıt durumun nedenlerinin neler olabileceğini tanımlamasını, sinema sanatı alanında sanatçının sorumluluğunu, neler yapıldığını, neler yapılagelmekte olduğunu ve neler yapılabileceğini ekleyerek anlatmasını rica ederim. Bu sorun özellikle kendi sinemamız açısından bizi ilgilendirmektedir.

JEAN DOUCHET :

Bu soruya cevap vermenin o kadar kolay olmadığım belirteyim. Çünkü ortaya attığınız sorun sizi daha derin bir şekilde ilgilendirmekte ve cevap vermekte sizi benden daha yetkili kılmaktadır. Bana, sinema bakımından az gelişmiş bir ülke olduğunuzu söylüyorsunuz. Türkiye'de yılda kaç filim yapılmaktadır?

DUYGU SAĞIROĞLU

220.

J. D. :

Fransa'da 100 tane bile yapmıyoruz. Bu yıl 100'e erişemedik. Öyleyse, sinema alanında gerçekten az mı gelişmişsiniz? Sorun burada. Sinema alanında sanat yönünden gelişmedik diyorsunuz. Olabilir. Gerçekten bugüne dek kültür bakımından önemli, bir Türk eseri tanımıyorum. Ancak bu önemli Türk filmi yoktur demek değildir. Yalnızca, yaygın değildirler. Dünyanın en büyük filim yapımcısı olan Hindistan'ı örnek olarak alırsak, büyük sayıda hiç de ilginç olmayan filimler yanında, birkaç büyük yönetmeni, hatta uluslararası çapta bir yönetmeni, Satyajit Ray'i görürüz. İran'dan geliyorum. Orada gerçekten size göre bir az gelişmiş'likten söz edilebilir. Ben, hiçbir zaman sizi sinema açısından az gelişmiş saymıyorum. Yalnızca, belli bir uluslararası düzeye gelmemiş olarak görüyorum ki bu da aynı şey değildir. Buna karşılık İran'da sinema açısından bir «az - gelişmişlik» vardır. Hepsi ticari olmak üzere yılda 20 - 25 uzun metrajlı filim yapıyorlar. Bu filimler de orijinal değildir, Mısır ve Hindistan'ın başarılı filimlerinin birer kopyasıdırlar. Bu koşullar altında bile İran'dan filimleri Cannes'da eleştirmenler haftasında, Pesaro'da yeni sinema şenliğinde gösterilen, uluslararası seyirciyi ilgilendirmeye başlayan, 2 - 3 il-

ginç, genç yönetmen çıkmıştır. Bu bakımdan başlangıçta Türkiye'nin sinema açısından kendisini geçerli şekilde temsil edememesi gibi bir olanaksızlığın var olduğunu sanmıyorum. Gerçek sorunların ekonomik ya da malî olmayıp töresel, hattâ kişisel veya ruhbilimsel olduklarını sanıyorum. Sorunu ortaya koyuş şeklinizden bir sinema sanatı yaratmayı başarmakta kendi kendinizden kuşkulu olduğunuzu seziyor ve bunda biraz da sizi suçlu buluyorum. Türkiyede bir filim yapmanın zor olduğunu sanmıyorum. Dışarıdan satın almak zorunda olduğunuz için çok pahalı olan ham filim ve bütün dünyada pahalı olan laboratuar ücreti bir yana, filim yapmak pahalı değildir. Ancak, hem filim hem de laboratuar harcamaları sabit, vazgeçilemez, başlangıçtan beri bilinen harcamalardır. Bunun dışında, bir filmin hemen hemen hiç kimseye para ödenmeden yapıldığı bilinmektedir. Sinemada gariptir, herkes çalışır ve kimsenin cebinde para yoktur. Demek oluyor ki, bugün Türkiye'de, bir şeyler söylemek, düşündüklerini dile getirmek isteyen genç yönetmenler için filim yapmak hiç de olanaksız değildir. Bunun bir sorun olduğunu sanmıyorum. Bir filim Türkiyede en fazla 300.000 T.L. na çıkar. Bu da bulunamayacak bir para değildir. İran'da, hiçbir altyapı olmadan, sinema açısından çok daha zor koşullar altında yapılanın burada yapılmaması için engel görmüyorum. Biraz önce sözünü ettiğim İranlı yönetmenlerden biri kendi stüdyosunu kurmuştur. Ancak stüdyoda topu topu 4 kişi vardır. Bir yönetmen (kendisi) bir alıcı yönetmeni, aynı zamanda uyarlama yapan bir makinist ve bütün dış ilişkileri düzenleyen bir script. Bu kadar. İşte orada, böylesine elemansız bir ortamda, ekonomik ve sinema bakımından bir az gelişmişlikten söz edilebilir. Ama burada, görüntü yönetmeni, kurgucu, ses mühendisi sorunlarının varolduğunu sanmıyorum. Güçlük çekilebilir, ama yılda 220 filim yaptığınıza göre bu güçlük gerçek değildir. İyi filimler yapmaya elverişli kişiler zorunlu olarak vardır. Onları kollektif çabaya katmak yeter. Bu başarılamaz bir şey değil. Bu bakımdan, sorunu, bir açık oturum düzenlemenizden de anlaşılıyor, şimdilik sizin kadar kötümser bir şekilde görmüyorum. Sözü şimdi size bırakıyorum. Bana, durumu nasıl kötümser gördüğünüzü; ve bu açıdan benden tam olarak ne beklediğinizi anlatın. Ben başlangıçta sizin için bir sorunun var olabileceğini sanmıyorum. Varsa bu sorunlar nelerdir?

O. K.:

Sözü malî ve diğer güçlükleri çok iyi bilen, böylece bize cevap verebilecek olan, yönetmen Duygu Sağıroğlu'ya vermek istiyorum. Ben bir sinemacı için sanat kaygıları taşıyan bir filim yapmanın o kadar kolay olmadığını sanıyorum. Filim yapımcıları bu konuda pek hoşgörür değildirler.

D. S.:

Önce, benimle aynı kanıda olduğuna emin olduğum Jean Douchet'ye bir şey söylemek istiyorum. Sinema, herşeyden önce bir endüstridir. Endüstri oluşu yüzünden az gelişmiş ülkelerde daima sinema endüstrisi de az gelişmiş olur, çünkü bu gibi ülkelerin endüstrileri yoktur. Bu yüzden, dediğiniz gibi elverişli teknisyenlere sahip değiliz. Bir şeyler yapmak isteyen teknisyenlerimiz, bir şeyler yapmak isteyen yönetmenlerimiz, kısa bir filim yapmak için herşeyimiz vardır. Ancak bunlar bir filmi imâl eden makinelerdir ve yeterli değildirler. Acaba benimle aynı kanıda mısınız?

J. D.:

Size şu şekilde cevap veriyorum; Hindistan'da Satyajit Ray var. Pather Panchali'yi yapmak istiyor. 3 yılını harcıyor bu işe. Karısının mücevherlerini satıyor v.b. Kısaca herşeyini tehlikeye atıyor. Tek umudu sessiz bir kopya yapabilmektir. 40 dakikalık filim çekiyor. Bunu da 40.000 TL. sına yapıyor ki bu kadar para bulunabilir. Sonra filim yapımcılarını, hükûmet kişilerini görmeye gidiyor. Yavaş yavaş filmiyle ilgilenmeye başlıyorlar, sonunda tamamen destekliyorlar. Bu olay Hindistan'da geçiyordu. Bu anlatacağım da Paris'te geçecek. Jean Luc Godard ilk filmine beş parasız başlıyor. Güçlükle 400.000 TL. buluyor ve Tous les garçons s'apellent Patrick / Bütün çocukların adı Patrick'tir adında kısa bir film çekiyor. Ama yalnız görüntüleri çekebiliyor. Sonra çeşitli yapımcılara başvurarak ses bandını tamamlayabilmek için malî yönden desteklemelerini istiyor. Bunu Braunberger adında bir yapımcı kabul ediyor. Ve yaptığı iki kısa filim de bu şekilde gerçekleşmiştir. İkisinde de malî bakımdan son derece kısıtlıydı. Godard. Bu gibi şeyler Hindistan'da olabiliyor, Fransa'da, Amerika'da, Rusya'da, Polonya'da, İran'da olabiliyor. Türkiye'de olmaması için bir neden görmüyorum. Gerçekten ben bir sorun görmüyorum ortada.

D. S.:

Bu gibi şeyler Türkiye'de de oluyor. İlginç filmler yapan kimseler çıktı. Ama yine de Türkiye'de bu çok güç. Herşeyden önce bir yılda çevrilen filim sayısı birçok şeyi açıklıyor. Hindistan 450 filim yapıyor, biz bunun yarısını.

J. D.:

Hollywood'unki kadar bir yapıma sahip olduğunuzu biliyor musunuz?

D. S.:

Bu da Türkiye'de filim yapımının ne kadar tica-

ri olduğunu gösterir. Halk bu ticari filimlere o kadar alışmış, yapımcı bazan o kadar çok para kazanmıştır ki, bu düşünüşü değiştirmek artık çok güçleşmiştir.

J. D. :

Bu gibi durumlarda sorun daima, kendinizin olmayan ama gene de varolan düzeni kabul etmek ya da etmemektir. Ticarî filimler yapan bir yapımcıyı hiçbir zaman, ticari olmayan bir film yapmaya inandıramayacaksınız. Görüntüleri çektikten sonra belki ilgilenecektir.

D. S. :

Şu noktaya gelmek istiyordum: Sinemacı, ticarî filim yapımcılarını ilgilendiremediği zaman, filmiyle ilgilenecek başka birini bulmak zorundadır. Bu, herşeyden önce seyirci olacaktır. Türkiye'de seyirci de yoktur. Çünkü, bu gibi filimlerle ilgilenebilecek seyirci, Türkiye'de büyük bir sürüm alanı bulan yabancı filimlerle bozulmuştur. Uluslararası seyircinin de ilgilenmemesi normaldir. Türk sinemacısı kendisini kurtaracak bir kapı bulamamaktadır. Fransa'da durum çok değişiktir.

J. D. :

Bu durum, hiçbir zaman bir çıkmaz değildir. Uluslararası seyirci neden bir Türk filmiyle ilgilenmesin?

D. S. :

Çünkü bu, genel kültüre bağlı olan bir şeydir. Türk dili..

J. D. :

Ben size, bilinmeyen dillerde çevrilmiş 15 - 20 uluslararası filim gösterebilirim.

D. S. :

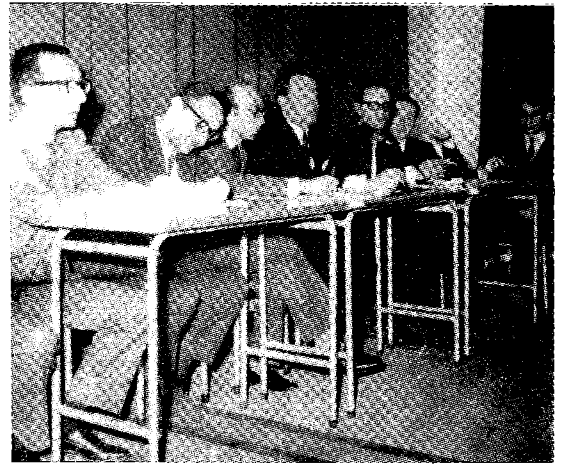
Söylemek istediğimi yanlış anladınız. Hindistan'la ilgilenilmektedir, Meksika ile ilgilenilmektedir, Türkiye ile ilgilenen yoktur.

J. D. :

Bununla, başlangıçta söylediklerimi tamamen doğruluyorsunuz. Ne yazık ki kendinizi hiç de doğru olmayan bir şekilde görüyorsunuz. Uluslararası değerde, iyi bir Türk filmi yapmanın tek yolu, bu filmin mutlaka ve tümüyle Türk olmasıdır. Film Türkiye'deki gerçeği yansıtmalıdır. Türkiye'yi doğru, gerçek bir şekilde çizmeli, bize Türkiye hakkında bilmediklerimizi öğretmeli. Uluslararası seyirciyi düşünerek uluslararası filimler yapmaya çalışmayın. Tersine, başarı kazanacak tek şeyin halkınıza yakın olmak, onu gerçek bir şekilde çizmek olduğuna ve uluslararası düzeye erişmenin buna bağlı olduğuna kendi kendinizi inandırın. Bu, kim olursa olsun her yaratıcı için doğrudur. Tevrat, İsrail'de yapıldığı için evrenselleşmiştir. Homeros, aynı şey. 1001 gece masalları, aynı şey. Herşeyden önce, kendi yurdunda ve kendi halkı arasında bulunmalı sanatçı.

D. S. :

Sizinle aynı kanıdayım. Zaten, samimi, gerçek olmayan bir eser sanat eseri olamaz. Bir Türk'ün, Amerika'ya, Fransa'ya Hindistan'a özgü şeyler yapamayacağı açıktır. Ancak, yine de Türkiye'de bir film yapmak ve bunu dışarıya satmak, ticarî kaygılar yüzünden hemen hemen olanaksız.



Açık oturuma katılanlar: R. TEKSOY, T OKAN, G. SCOGNAMILLO, J. DOUCHET, O. KUTLAR, D. SAGIROĞLU, H. AKBELEN.



BAGIMSIZ BİR SİNEMACI SATYAJIT RAY/CHARULATA.

J. D. :

Güçlükler yok demiyorum. İran'da ülkeyi tümüyle yansıtan filimler yapan Gülistan ve Gaffarî'yi alalım: Gülistan'ın filmi Avrupa'da gösterildi. Avrupalı eleştirmenler filimle ilgilendiler. Ama bazı güçlükler dolayısiyla fiilm hâlâ satılamadı. Bilinmeyen bir sinemayı tanıtmak daima güçtür. Gene de filim Avrupa'ya çıkacaktır. Çünkü zamanla ve eleştirmenlerin desteğiyle seyirci, zorunlu olarak filme ilgi doyacaktır. Türkiye için de aynı şey olacak. Japon sineması için de başlangıçta aynı şey oldu, Hint sineması için de. Brezilya, Arjantin yeni tanınmaya başlayan Kolombiya, Meksika'nın ilk filmleri hep bu dönemden geçtiler. Başlangıçta kültür ve sinema bakımından az gelişmiş olan bütün ülkelerde artık böyle bir sorun yoktur. Doğu Avrupa ülkeleri için bile aynı şey olmuştur: Çekoslovakya, sinemasını Fransa'da, İngiltere'de, bütün Avrupa'da tanıtabilmek için 5 yıl uğraştı. Bugün bunu başarmıştır. Polonya sineması aynı durumda. Kuşkusuz, bu iş hemen olmaz. Her yanıyla Türk olan, çok ilgi çekici, çok iyi bir filim yapacaksınız. Avrupa seyircisi, eleştirmenleri, sinemanın ileri gelenleri, filimle ilgilenecekler, filim üzerinde konuşacaklar sonra (1) «Sanat ve deney sineması» yöneticileri, tehlikeyi göze alıp filmi, Paris'te, Roma'da, Berlin'de, New York'ta, Londra'da piyasaya çıkarmaya cesaret edecekler. Yavaş yavaş filim tanınacak. Bu iş belki iki veya üç yıl alacaktır. Ancak, kazananlar sizler olacaksınız. Başka türlü olamaz.

O. K. :

Burada Duygu Sağıroğlu için bir noktayı açıklamak isterim. Jean Douchet, bugünkü durumun nedeni olarak kendine güven duygusundan yoksun olmayı gösterdi. Doğrusu, bu oturumu hazırlarken, böyle bir temellendirme yapılabileceğini düşünmemiştik. Az gelişmişlik gerçek bir durumdur. Türkiye'deki sinemanın genel görünüşü budur. Kendi kendine güven duygusundan yoksun olmak, bu durumun bir nedeni değil, olsa olsa sonucudur. Jean Douchet'nin dediği anlamda tümüyle Türk olan bir filim yapmak güçtür. Çünkü Türkiye'deki sanat geleneği, İran ve Hindistan gibi ülkelerden biraz değişiktir. Cumhuriyetten bu yana, Türkiye'ye özgü bir gerçekçilik akımı doğdu. Roman'da, şiir'de, öbür sanatlarda, bu akımın çarpıcı eserlerine rastlanmıştır. Sinema'da da bu akımın bir başlangıcı oldu. Örneğin Duygu Sağıroğlu'nun filmi, Metin Erksan'ın filimleri gerçekçi filimlerdir. Ancak Türkiye'de sorun başkadır. Türkiye'de gerçekler çok serttir. Örneğin, ekonomik açıdan Anadolunun koşulları başka ülkelere benzemez. Bu gerçekleri güçlü bir akım şeklinde dile getirebilmek için yırtıcı, kırıcı filmler yapmak gerektir. Ama bu kez de Türk sinemacıları bir başka engele, sansüre çarpacaklardır. Bu konuda Duygu Sağıroğlu'nun düşüncelerini bilmek istiyorum.

D. S. :

Türk sinemacıları «Uluslararası» laşmak istemiyorlar. Bu, kendileri için bir üstünlük ifade etmiyor. Ben, bir Türk sinemacısı olarak, «Uluslararası» laşmak istemiyorum. Gerçekten, bu, benim için bir üstünlük değil. Herkesin filmimi görmeye gelmesini isterim, ancak, filmimi görmeye geleceklerin herkesten de önce Türkler olmasını isterim. Uluslararası alana çıkmak büyük bir şey değildir. Zaten az gelişmiş bir ülke için, diğer ülkelere filim yapmak, ilginç değildir. Az gelişmiş ülkeler için en önemli şey, önce kendini kurtarmaktır. Filmimden söz açmak istiyorum: Bir filim yapmak istedim. Malî bakımdan beni iyi destekleyen ve sonuna dek benimle aynı düşüncede olan bir yapımcı buldum. Beraberce bir filim yaptık. İyi veya kötü, yargıyı filmi gören eleştirmenler verecek. Ancak ben samimiydim. Gerçekten Türk olan bir şey yapmak istedim. Bu noktaya gelmiş miyim, üzerinde tartışılabilir. Ancak sansür, filmin yurt dışına çıkmasını kesin olarak yasakladı. Filim şimdi Ankara'dadır. Hiç kimse de dışarı çıkmasını istemiyor.

J. D. :

Sansür sorunu sadece size özgü bir sorun değildir. Fransa'da da var. Bütün ülkelerde var. İran'da en az sizin kadar, hatta belki de sizden fazla vardır. Sizinki gibi ülkelerde, sansürün hassas olması, yüksek makamlarda bulunan bazı kimseleri rahatsız edebilecek olan bir takım yoksullukları gösteren gerçeklerin hoşa gitmeyişindendir. Bu açıktır ve hükûmetlerin tamamen normal bir tepkisidir. İşte, bu noktada oyun sırası sizindir. Ne yaparsınız, mesleğimizde hile yapmak zorunluluğu var. Şartlar ne olursa olsun, yapımcıya, işletmeciye, sansüre karşı hile yapmaktan başka yolumuz yok. Sorun, herşeye karşın düşüncenizi açığa vurabilmeyi sağlayacak hileyi bulmaktır. Olayları, filminizi yapacak ve kabul edilmesini sağlayacak şekilde kurmak gerekir. Bir şey, doğrudan doğruya yapma olanağı olmadığı zaman, dolaylı olarak yapılır. Olaylar oldukları gibi gösterilemedikleri zaman, simgelerle bir öykü anlatılır. İran'da neler yaptıklarını gördüm. Yönetmenlerin bir tanesi bir 1001 gece masalı olan «Kamburun Aşkı» nı çok modern bir şekilde dile getirmiş. Bu, ölen ve ölüsü sosyete'nin ileri gelenlerinin evlerine giren bir kamburun öyküsüdür. Baştan sona simgelerle dolu olan

---

(1) «Sanat ve deney sinemaları» batı ülkelerinde daha çok sanat değeri olan filmler gösteren salonlara verilen isimdir.

film, İran'da eleştirmenler tarafından bir allegori olarak karşılanmıştır. Güldürü görünüşüne karşın, tüm İran toplumunu şaşırtıcı bir biçimde yansıtan hayretle görülme bir filmdi. Gülistan'ın çevirdiği öbür filimde de aynı durum görülüyor. Bayağı bir öykü anlatılmaktadır: Arabasına aldığı kadın, taksi şoförüne bir bebek terkederek kaçar. Ve gene ortaya toplumsal sorunları yansıtacak bir olay çıkar: Şoför bu bebeği ne yapacak? Yönetmenlerin her ikisi de, İran'm gerçeklerini tümüyle gösteren fakat sansür tarafından yasaklanması imkânsız iki filim yapmışlardır. Elbette bu yönetmenler Tahran'da veya İran'ın köylerinde rastlanan büyük yoksulluğu doğrudan doğruya göstermek isterlerdi. Ama öyle yapsalardı, hemen sansür filmi yasaklayacaktı. Düşünceleri açığa vurmak için daima bir yol bulunur. Cezayir savaşı sırasında aynı sorun Fransa'da da vardı. Cezayir sevaşına hiçbir zaman yanaşılamamıştır. Godard Le petit Soldat / Küçük asker filmini yaptığı zaman, filim üç yıl yasaklanmıştı. Özel gösterilerde, sinema kulüplerinde bile gösterilememişti. Sorun aynıydı. Açık olarak ele alınamadığından dolaylı olarak yapılıyordu. Bir engel aşılamadığı zaman etrafından dolaşılır. Her zaman bir çözüm yolu vardır. Her zaman.

D. S. :

Her zaman bir çözüm yolu vardır. Zaten filim yapmaktan vazgeçmedik. Mücadele etmekteyiz. Bir gün bütün engellerin aşılacağından eminiz. Ancak şimdi, bu durumda bulunmamızın nedenlerini araştırıyoruz.

J. D. :

Şimdilik bir tek neden görüyorum: Saldırıya geçmeye cesaret edemiyorsunuz O kadar.

TUNCAN OKAN :

Sorunun başlangıcına gelmek istiyordum. «Sinema açısından az gelişmiş bir ülke» ne demektir? Bir ülke sinema açısından ne zaman gelişmiş ne zaman az gelişmiş sayılır? Jean Douchet bize alışılmışın dışında örnekler verdi. Hindistan'da Satyajit Raj adında bir yönetmen vardır, ama Ray Hint sineması demek değildir. İstisnai gelişmeler, istisnai nedenlerle var olurlar. Bunu açıklayayım. Ray Pather Panchali'yi çevirdi ve onu Cannes filim şenliğinde sundu. Şenlikte filim göze batmamış olsa idi, bugün uluslararası üne sahip, tanınmış bir Ray olmayacaktı. Godard Fransız sinemasındaki ününü kısa metrajlı filimleriyle değil, uzun metrajlı bir film ile A Bout de Souffle / Serseri Aşıklar ile yaptı.

J. D. :

Bu iki kısa metrajlı filmi yapmasaydı, hiçbir zaman A Bout de Souffle'u yapamayacaktı.

T. O. :

Türkiye'de durum aynı değildir. Sinema mesleğine kısa metrajlı filimlerle girme zorunluluğu yoktur. Ray de film yapmaya uzun metrajlı bir filimle başladı. New York okulundan Shirley Clarke'tan söz ettiniz. S. Clarke Ray veya Godard kadar tanınmış değildir. Çünkü dışarıda veya bir filim şenliğinde göze çarpmak şansını elde edememişti. Şu noktaya gelmek istiyorum: Bir ülkenin sinema açısından gelişmesi, hatta bir sinemacının kişisel gelişmesi 3 koşula bağlıdır. Önce iç pazar. Filmleri iç pazar tarafından kabul edilebilmelidir. İkinci olarak Dış pazar. Filmi ihraç edebilme imkânı. Bazan, iç pazarda kabul edilse, büyük sürüm sağlasa bile, bu sürüm filmi yaşatmaya yetmeyebilir. Demek oluyor ki, filmi ihraç etme imkânı mutlaka araştırılmalıdır. Az gelişmiş ülkeler için filimlerini kolayca ihraç etme şansı yoktur. Birçok kereler film şenliklerine gittim. Bu şenliklerde örneğin bir Avustralya filmi gösterisine gitmiyordum. Bir takım önyargılarım vardı. Her gün 4 - 5 film görüyor, bunlara bir de Avustralya filmi katmak istemiyordum. Bu her zaman böyledir. Az gelişmiş ülkelerin filmleri daima kendi kendilerini tekrar ederler. Filmin ilginç olup olmadığı önceden bilinemez. Eleştirmenlerin tepkisine bakılır. Çok iyi bilirsiniz. Venedik film şenliğinde Frank Perry'nin David and Lisa / David ve Lisa adlı bir filmi vardı. Venedikte idim ama filmi görmeye gitmedim. Sonradan eleştirmeleri okudum. Ancak o zaman görmek isteğini duydum.

J. D. :

Gerçi konumuz Amerika değil. Ama bu iyi bir örnektir. Bir filmi, önyargılara sahip olduğu,-nuz, iyi olmıyacağından korktuğunuz için görmeye gitmediğiniiz söylediniz. Ben de Venedik'te idim. David and Lisa'yı gördüm ve çok beğendim. Film bu yıl Pariste gösterildi. Şenliklerde bir filmi görmüş olan en az 10 kişi daima bulunacaktır. Şenliklerde bilirsiniz, haberler kulaktan kulağa çok çabuk yayılır. Filmi başta seyreden 10 kişiden biri filmi beğenirse, ilginç bulursa herkes bunu duyar. İkinci, üçüncü, dördüncü gösteride herkes filmi görmeye koşar. Bu böyledir. Doğrudur, başlangıçta yalzızca 10 kişi bulunacaktır. Ama bunun hiç önemi yok. Önemli olan on kişinin orada bulunmasıdır.

T. O. :

Cannes'da özel salonlarda film gösterilerinin paraya bağlı olduğunu çok iyi bilirsiniz. Film ya-

pımcıları nasıl seyahat ederler, bilir misiniz? Cannes'da bir İran'lı yapımcı tanıdınız mı? Zengin midir, ek gösteriler için, bir dördüncü, beşinci gösteri için ödeyecek parası var mıdır? Frank Perry zengindi, Amerikalı idi, Dolarla ödeme yapıyordu, filmini tekrar tekrar geçirmek olanağına sahipti.

J. D. :

Mübalâğa etmeyin. 100 - 200.000 TL. sına çıkan bir film yapmışsınız. Sonradan gösteriler için 4.000 - 6.000 TL. ayırmamışsanız, işte o zaman felâket var demektir. Bu mümkün değildir. Olayları gerçekçi bir şekilde görmek gerekir. Bir film için 200 - 300.00 TL. ayırdıktan sonra, gösteriler için daima sekiz on bin lira harcanır. Bu iş bütçeye girer. Bir film çevirmek için 300.000 lira bulabilmişseniz, gösteriler için de 10.000 TL. daha bulabilirsiniz, demektir.

T. O. :

Sizin düşünüş şekliniz çok değişik, sizinle bu konuları tartışamam. Az gelişmiş ülkelerde film yapımcılarının tutumunu bilemezsiniz. 1960 ta bir Türk yapımcısı filmini Venedik şenliğine götürdü. Les Cahiers du Cinéma yazarlarından Luc Moullet, gösteride bulundu. Sonradan filmi nasıl nitelediğini hatırlayamıyorum. Ama hiç beğenmemişti. Yapımcı ise filmi 5 - 6 kişiye göstermişti. Bir başka noktaya gelmek istiyordum. Bir sinemacı, kişisel çabalarıyla uluslararası üne erişse bile, koşullar genelleşmeden bu durum bir ülkeyi değiştiremez. Bu az gelişmiş ülkelerin sorunudur. Türkiye'nin az gelişmiş bir ülke olmaması gerektiğini söylüyorsunuz. Durum böyle değildir. Sinema eleştirmeni olarak Türkiye'de sinema açısından bir gelişme olmadığını gözlüyoruz.

J. D. :

Yılda 240 filim yapıyorsunuz. Bunlar ticari olabilir, en kötü koşullar içinde çevrilmiş olabilir, nihayet alışılagelmiş en kötü kurallara göre yapılmış çok kötü filmler olabilirler. Ancak gene de yılda 240 filim yapan bir sinema fabrikanız var demektir. Şimdi bir ülke düşününüz ki hem yılda 240 film yapsın hem de bunların içinden 3-4 tane kaliteli film çıkmasın... İşte buna beni inandıramazsınız. Bunun için mücadele etmek size düşer. Her zaman, olmaz, olamaz demeyin. Olması için mücadele edin. Sorun o kadar çapraşık değil. Elde edilmesi güç bir iç pazar bulunduğunu söylüyorsunuz. Buna eminim. Elde edilmesi zor bir dış pazar vardır. Buna da eminim. Herşey güç olacaktır. Hiçbir şey size hazır verilmeyecektir. Elde etmek gerekir. Bunu yapabilirsiniz ve başaramamanız için hiçbir engel yoktur. Örneğin bir sinematek kurmaktasınız. Şimdiden 2500 üyeniz vardır. Daha başlangıçta. Sinema eserlerine yatkın bir seyirci yetiştiriyorsunuz. Ankara'da aynı şey. İzmir'de de bu tür filmleri kabul etmeye hazır, küçük bir topluluğun var olduğunu söylediler. Bu, büyük bir şey değil belki. Ama Paris'te Fransız Sinematek'inin 30 kişi ile çalışmaya başladığını unutmayın. Bugün kaç kişi vardır, bilmiyorum. Ama bildiğim şu: Bu sayede Fransız seyircisi sinema açısından tamamen değişmiştir. 20 yılda yetişen yeni, seçkin bir seyirci kitlesi vardır. Burada, bunu yapmaya başlıyorsunuz, seyirciyi yetiştirmeye başlıyorsunuz. Seyircide olduğu kadar, yapımda da teknik bakımdan bir alt yapınız mutlaka vardır. Belki çok değil imkânlarınız, ama sözcüğün iyi anlamıyla, tümüyle ticari olmayan ve sanat açısından ulusal bir sinema kurulması ümidini beslemenize yetecek bütün olanaklar elinizdedir. Ayrıca, büyük filmler yapmak için ticarilik de bir engel değildir. Türkiye'de hangi tür ticari filmler yapıldığını bilmiyorum, bunlar melodram veya tarihsel fimler olabilir. Türkiye tarihinin, görünüşte çok ticari fakat aslında ilginç ve etkileyici tarihi filmler yapmanıza elverecek kadar zengin olduğunu sanıyorum. Yalnızca modern filmler yapmak istemeniz için bir neden görmüyorum. Hemen bir Marienbad yapmak istediğiniz duygususu uyandırıyorsunuz. Marienbad'ın bu ülke bakımından hiçbir ilgi çekici yanı yoktur. Robbe - Grillet, L'İmmortelle / Ölümsüz Kadın'ı İstanbul'da çevirdi diye bu filmin de sizin için ilginç olduğu söylenemez. Yurdunuzu doğrudan doğruya gösterecek filmleri zaman yitirmeden yapmaya başlayınız. Batı'nın geçtiği yoldan geçmelisiniz. Bu yolun tutulması ilgi çekici olur, çünkü çağdaş ve söylenmeye değer şeyleriniz vardır. Demek ki ortada bir sorun yok. Birini seçebileceğiniz bir sürü yol vardır. Düşündüklerinizi açığa vurmanın olanaksızlığına hiç inanmıyorum. Her yerde sansür vardır. Bir şey yapmak istedikten sonra daima yapılabilir. Para bulunur, vb..

REKİN TEKSOY :

Önemli olan, yalın durumda bulunan sinemacının durumu ile bir sinema endüstrisinin varlığının karıştırılmamasıdır. Az gelişmiş bir ülkede sinemacının başarılı bir film yapması mümkündür. Ancak bu, o ülkede gerçek bir sinema endüstrisinin var olduğu anlamına gelmez. Ben sinema endüstrsi gelişmiş olan bir az gelişmiş ülke tanımıyorum. Jean Douchet'nin saydığı, Çekoslovakya, Romanya, Polonya, az gelişmiş ülkeler değildir.

J. D. :

İran, Pakistan...

R. T. :

Az gelişmiş ülke olarak ne anladığımı açıklayayım. Az gelişmiş ülke ekonomik bakımdan bağımsız olmayan bir ülkedir. Ekonomisi, bir veya birkaç yabancı gücün etkisi altında bulunan bir ülkedir. Dolayısıyla, bu ülke siyasal bakımdan özgür değildir. Az gelişmiş ülkelerin endüstrileri, yalnızca, bu ülkeyi kontrol eden yabancı gücün ekonomisinin gerekli duyduğu koşullara uygun bir şekilde gelişebilir. Günümüzde az gelişmiş ülkelerin genellikle, kapitalist ve neo - emperyalist ülkelerin denetimi altında olduklarını görmekteyiz. Ancak, kapitalist ekonomide, film herşeyden önce bir maldır. Bir filmin yapımı, kazanç kuralına uygun bir şekilde düzenlenmektedir. Bu kural da, ne yazık ki, sanat ve kültürün gereksinmelerine kayıtsız kalır. Bir filmin yapımcıları, bankacılar, maliyeciler, tacirler, sanayicilerdir. Bu kişiler film yaparken, uluslararası kapitalizmin ve burjuvazinin çıkarlarını korumak amacını güderler. Bu çıkarları korumak için genellikle sansürü kullanırlar. İnsan hakları bildirisinin yayınlandığı, düşünce özgürlüğüne genellikle saygı duyulduğu Fransa'da bile, sansür, «Potemkin Zırhlısı» nı 20 yıl süre ile, Jean Vigo'nun Zéro de Conduite / Hal ve tavır sıfır'nı 10 yıldan fazla süre ile yasaklayabilmiştir. Dreyer'in Jeanne d'Arc'ın Tutkusu adlı filmi sansür tarafından tümüyle doğranmıştır. Söyleyecek hiçbir şeyi olmayanlara, striptiz filmlerine, gangster filimlerine sansür yok ama saydığım film ler için sansür var. Demek oluyor ki, kapitalizmin çıkarları, az gelişmiş ülkelerde ulusal bir sinema endüstrisinin gelişmesine izin vermeyeceklerdir. Gerçekten, az gelişmiş ülkelerde gösterilen filmlerin % 80'i Amerikan asıllıdır. Amerika özel teşebbüs ülkesidir. Özel teşebbüs deyimi, her akıllı kişinin, kendisine güneşte bile bir yer yapabileceği demektir. Ne yazık ki, sinema alanında, özel teşebbüs, Amerika'nın mutlak tekelciliği demektir. Bir sonuca varmak istersek, az gelişmiş bir ülke olarak kaldıkça, o ülkede sinema endüstrisinden söz etmek mümkün değildir. Sinema endüstrisi, ancak bu ülke tam bağımsızlığını elde ettiği zaman doğabilecektir.

J. D. :

Ekonomik bakımdan söyledikleriniz doğrudur ama eksiksiz değildir. Birinci nokta: bu tartışmada araştırdığımız, salt mamul olarak değil fakat sanat olarak sinemanın sorunlarıdır. Bütün sanatlar özellikleri ne olursa olsun günün ekonomik güçlerine bağlıdırlar. Bu ülkenin sanatını iyi tanımıyorum ama örneğin batıda orta çağ ressamlarının, dinsel siparişler aldıkları ve kilise isteklerine boyun eğmek zorunda kaldıkları, rönesans'ta soylulardan sipariş aldıkları ve onların isteklerine boyun eğmek zorunluluğunda oldukları görülür. 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başına, çizdiklerini hiç kimsenin satın almak istemediği lânetlenmiş ressamların başladığı çağa dek, ressamlar siparişlere boyun eğmişlerdir. 20. yüzyıl ressamları, lânetlenmişlerdi çünkü ekonomik bakımdan geleneğe aykırı davranıyorlardı. Resim sanatı için böyle olan durum, edebiyat, müzik için de aynı idi. 17. yüzyılda krala gönderilmeyen, veya kral veya kraliyet prenslerinden biri tarafından sipariş edilmeyen bir eser yoktu. Bütün sanatçılar, Racine olsun, Molière olsun, Corneille olsun, resmi bir koruyucu tarafından ya güneş kral ya da bir prens tarafından korunmaktaydılar. Bu sanatçılar kendilerinden istenilene göre yaşamağa zorunlu olan kişilerdi. Sinemanın bir endüstri olduğunu söylüyorsunuz. Gerçekten öyledir. Kazanca dayanır. Ancak, bu durum Hollywoodun dünyanın en iyi sinemasını, en büyük sanatçılarını, yaratmasına engel olamamıştır. Bir sanatçı, ticariliğin karşısına hile yaparak, kurnazlıkla çıkabilir. Eserini yaratırken kendisini sıkan güçlükleri yine eserinin içinde gösterememesi için engel yoktur. Hollywood ne Griffith'in ne B. Keaton'un, Ne Caplin'in ne, sonradan yolunu değiştirmiş olsa bile Von Stroheim'in, ne Fritz Lang'ın, ne Hitchcock'un, ne Renoir'in, ne John Ford'un, - size en az 20 yönetmen sayabilirim, - çok büyük filmler, hayran edici eserler yapmalarına engel olamamıştır. Türkiye'nin ekonomik alt yapısının büyük filmler yapılmasına niçin engel olabileceğini anlıyamıyorum. Başlangıçta, ticari gibi görünen ama aslında çok iyi filmler yapmanıza engel yok. Bu tartışmanın asıl konusunun, bunda pek haksız da sayılmazsınız, «alışılmış düzenin dışına nasıl çıkılabilir, bağımsız bir sinema nasıl yaratılabilir,» şeklinde olduğunu şimdi görüyorum. Tekrar ediyorum, bu bağımsız sinemayı yaratmak son derece güçtür. Dev bir cesaret ister. Yukarıda saydığım bütün sinemacıların yaptıkları filmler, ister Hintli, ister İranlı, ister Brezilyalı olsunlar, yaratıcılarından büyük cesaret isteyen, büyük malî güçlüklerle başarılan filmlerdir. Başaramamaları için bir neden olmadığı için de başardılar. Şimdi iç pazar sorunu: Sözünü ettiğim iki İran filmini örnek olarak alıyorum. İran seyircisi, sizinkinden 1000 kat daha kötü hazırlanmıştır. İran çok güzel bir ülkedir, insanları çok akıllıdır ama yine de buraya göre bir az gelişme vardır. Gerçekten seyirci diye bir şey yoktur. Her iki film de İran'da ticari başarısızlığa uğradılar. Bütün kapitallerini, özel paralarını bu işe yatıran yönetmenlerin durumu dramatiktir. Ancak bu ticari başarısızlık, her iki yönetmenin de, başta filmleri gören şah olmak üzere, ülkenin ileri gelenleri yanında bir çeşit ün saygı kazanmalarını engelleyemedi. Böylece şimdi yaşamalarını ve bağımsız bir filme yeniden başlamalarını sağlayacak, kısa metrajlı veya ticari filmler için ilginç resmi teklifler almaktadırlar. Ray

için aynı durum olmuştur. Pather Panchali sonunda hükûmet tarafından ele alındı. Bugün satyajit ·Ray Hint sinemasının resmi temsilcisi sayılmaktadır, çünkü tümüyle bağımsız bir sinema yapmaya cesaret etmiştir. Burada da tümüyle ve zorunlu olarak aynı şey olacaktır.

Başta, hükûmet, iktidarda bulunan kişiler size karşı olacaklar fakat aynı zamanda size saygı duyacaklar, sonunda da sizi koruyacaklardır. Bir sanatçı devamlı olarak baskı altında tutulamaz. Meğer ki ülkede bir diktatörlük olsun. Bu tamamen başka. Ama sizin durumunuz bu değil. Bu açıdan bir sorun yok Türkiyede. Sorun bir cesaret sorunu, gerçeklerin karşısına doğrudan doğruya çıkabilme sorunudur. Sonra size, yarın herşeyin güleceğini de söylemiyorum. Çabanız son derece güç olacak, büyük mücadeleler geçireceksiniz. Fakat sonunda başaracaksınız. Bugünkü Türk sinemasında, derinlemesine Türk olan, ilginç, uluslararası, bağımsız bir sinema yaratmanıza engel olabilecek bir durum görmüyorum.

O. K. :

Sorunumuz bu idi. Sinematek olarak, Jean Douchet'nin, Türk sinemacılarının ve Türk eleştirmenlerinin bu durumdan kurtulabileceğimiz ve bağımsız bir sinema yaratabileceğimizi düşünüp düşünmediklerini bilmek istedik. Şimdi Jean Douchet'nin bu kadar yetersiz bir ortamda kurnazlıkla ne şekilde hareket edilebileceğini düşündüğün bilmek istiyorum. Bütün ülkelerde, sansüre, ticari zorunluklara karşı kurnazlıkla hareket ederek bir film yapılabilir. Ancak oralarda her zaman bunun için yeterli bir ortam vardır. Türkiyede film tamamen ticari bir maldır. Ve endüstrinin durumu yetersizdir. Örneğin, Duygu Sağıroğlu, aynı zamanda sanat yönü olan ticari bir film yapmanın mümkün olmadığını çok iyi bilir. En kötü melodramı yapmak gerekir. Belki bağımsız bir film yapılabilirdi. Ama bu da sanatçıların var olmasını zorunlu kılardı. Türkiyede sanatçı bir bitki gibi yetiştirilemiyeceği için bu da bir başka sorundur.

J. D. :

Ray'i örnek olarak alın. Tümüyle bağımsız bir filmle başlıyor. Sonra bu bağımsız film kendi ülkesinde çok iyi iş yapmak şansına erişiyor. Bugün Ray, yine bağımsızdır, ve ticarî sinema kendisine kapılarını kapatmak bir yana, ardına kadar açmaktadır. Hintli film yapımcıları tarafından en fazla istenen yönetmendir. Ray. Şunu söylemek istiyorum. Ticari sinema alanına girmek ve onu tümüyle değiştirmek istiyorsanız tam bağımsızlık yolunu seçmeniz gerekir. Bu Fransa'da Yeni Dalga ile olmuştur. Yeni Dalga, günün ticari düzeni yoluyla film yapma olanağım bulamayan bir sürü Fransız gencinin Fransız sinemasına toplu girişidir. Bu gençler, çokcası özel paralarıyla, bu parayı tehlikeye atarak, veya pek az bir sermaye ile, bağımsız filmler yapmışlar ve bu, tutmuştur. İç pazar bunu kabul etmiş ve boyun eğmiştir. 5 10 yıl önce bu kimseleri kabul bile etmiyen yapımcılar, bugün onlara film yapmaları için teklifler yağdırmaktadırlar, İran'dan söz ediyordum. Orada Gülistan ve Gaffarî'nin durumu daha da dramatiktir. Her ikisi de filmlerine özel paralarını koymuşlar ve bu para yitirilmiştir. Aşağı yukarı 600,000 liraları uçup gitmiştir ki bu da çok büyük bir paradır. Ancak bugün her ikisinin de durumları, eskisine oranla çok daha kuvvetlidir. Bugün sinemalarında aşağı yukarı her istediklerini yapabilmektedirler. Sonuç olarak tuttukları yol olumlu olmuştur. Yarın Türkiyede hem eleştirmenlerin, hem Türk seyircisinin ilgisini çekecek aynı zamanda batılı seyircinin bir kısmını da ilgilendirecek bir film yaparsanız, bu filmin yönetmeninin saygı göreceği, yapımcıların kendisinden film yapmasını isteyecekleri muhakkaktır. Göreceksiniz bu, kendiliğinden olacaktır.

O. K. :

Sözü, Türkiyede seyircinin durumunu açıklaması için Robert Kolej Sinema Kulübü Başkanı Hasan Akbelen'e vermek istiyorum. Türkiye'de sinemayı iyi bilen, beğenisi yüksek seyircilerden bir «Kalite pazarı» kurabilir mi? Belki böylece sinema salonu sahiplerini, daha sonra da sinema endüstrisinin yapımcılarını etkileme olanağı ele geçer.

HASAN AKBELEN :

Herşeyden önce sinemanın başlıca 2 yönde kullanılabileceği göz önünde tutulmalıdır. Sinema değişik amaçlara yarıyan bir düşünceleri açığa vurma şeklidir. Sinema kulübü olarak sanat yönü olan bir sinema düşünüyoruz. Ancak böyle bir sinema yapmak düşüncesi, seyircinin belli bir kültür düzeyinde bulunmasını gerektirir. 7. sanat kendisinden önce gelen diğer altısının bir sonucu sayıldığından, bu altı sanat üzerinde belli bir bilgiye sahip olmak gerekir. Bu, sinema sanatçıları bakımından da doğrudur. Birkaç Türk sinemacısı bir yanda tutulursa, sinema dilini öğrenen herkesin, eline alıcıyı alıp, ne olduğu belirsiz filmler yaptıkları görülüyor. Çünkü Türk halkı, genellikle az gelişmiş ülkelerin halkı kendisine sunulan herhangi bir şeyi kabullenmeye hazırdır. Belli bir süre sonra böyle bir düzene o kadar alışırlar ki, yeni iyi şeyler kendilerine kötü hattâ aptal gözükür. Vasatın da altında bir eğlenceden başka hiçbir şeye tahammül edemezler. Demekki her şeyden önce halkın, yalnızca sinema alanında değil, birçok alanlara yayılan bil-

gilerle eğilmesi gerekiyor. Sinemanın değerlendirilmesi, ondan önce gelen 6 sanatın da değerlendirilmesini içinde taşımalıdır.

D. S. :

Birkaç şey söylemek istiyorum. Hindistan'da S. Ray'dan söz ettiniz. Ray'in Hindistan'da sinema sorununu çözümlemiş olup olmadığını bilmek istiyordum. Ray'la Hint sineması az gelişmişlikten çıkmış mıdır? Bugünkü Hint sineması gelişmiş bir sinema mıdır?

J. D. :

Ray çapında bir yönetmenin düşüncesini açığa vurabildiği ve filmlerinin kendi halkı üzerinde başarı kazanabildiği andan başlayarak, Hint sinemasının Ray'la zorunlu olarak gelişmiş olduğunu düşünüyorum. Durumunuzda, böyle bir şeyin olabileceğine inanmak istemeyen bir saflık görüyorum. En iyi onu tanıdığım için Fransız sinemasını örnek alayım: Fransa'nın ulusal yapımının beşte dördünün ne olduğunu sanıyorsunuz? Yapılabiecek filmlerin en kötüleri.. Ben de size karşılık, seyircimizin kültür ve sinema açısından az gelişmiş olduğunu söyliyebilirim. Le Gorniaud gibi 1 milyon seyirci yapan, Le Tonerre de Dieu gibi kimsenin yapmak cüretini kendisinde bulamıyacağını sandığımız filimler hayranlıkla seyredilirse, bu filmler bütün Fransada 40 milyon'a yakın gişe hasılatı sağlarsa bu durumdan kaygılanmam, bu kadar kaba bir şeyi nasıl yapabilirim, halka nasıl erişebilirim diye düşünmem mümkündür. Ama buna karşılık Godard, Brigitte Bardot'yla bile bir film yapsa Paris'te en fazla 100.000 bütün Fransa'da ise 1.000.000 seyirci toplar. Bunları bile tam olarak elde etmiş midir bilmiyorum. Belmondo ile çevirdiği, Pierrot le fou Paris'te 200.000 seyirci yapmıştır. Yeni dalganın en büyük başarısı Paris'te 400.000 seyirci ile Truffaut'nun 400 Darbesi olmuştur. O da ticari seyirciyi derinlemesine çarpmadığı için. Ancak yeni dalga filmlerinin çoğu Paris'te 100.000 seyirciyi geçmeyen filmler olmuştur. Bizim çevirdiğimiz Paris vu Par... Paris'te 30.000 seyirci toplamıştır ve bununla iftihar ediyoruz. Taşra'da, zorlukla yürümektedir çünkü seyirci yoktur. Filmimiz bütün Fransa'da 100.000 seyirci yapabilirse çok, çok mutlu olacağız. Bana az gelişmiş bir ülke olduğunuzu söylüyorsunuz. Size «biz de..» diyerek cevap veriyorum. Aramızdaki farkın nerede olabileceğini bilmiyorum, Kültür, bakımından sizin kadar az gelişmiş durumdayız. Gerçekten bu konuda sorun nerede, göremiyorum. S. Ray Hint sinemasında neyi değiştirmiştir, diyorsunuz. Kendisinin bugün var olmasını. Godard, Renoir Fransız sinemasında ne yapmışlardır? Bugün var olmalarını. Mizoguchi Japon sinemasında neyi değiştirmiştir? Bugün var olmasını. O kadar. Bir Türk sinemacısının var olması, Türkiyede yaşayabilecek, Türkiyede başeserler verebilecek başka sinemacıların var olmalarını sağlayacaktır. Başka şey değil. Şimdi Bay Akbelen'e cevap veriyorum. Ortaya attığınız sorun kültür ve halk idi. İnsanların bir şeye değer biçmeyi başaramıyacaklarına inanmak, bunların küçümsendiğini gösterir. Ancak ben, sanatın, genel olarak, duygululuğa, heyecana hitab ettiğini sanmıyorum. Her sanatçı seyircinin önce duygularına, heyecanına erişmeye çalışır. Toplumun en geri kalmış bir kişisi, örneğin çoban veya Paris'teki kapıcı - ki bunlar, kelimenin geleneksel anlamıyla, kültürlü kimselerin sonuncusularıdır. - bir filmi, kendisini akıllı sanan, diplomalı bir kimseden daha fazla anlayabilir, duyabilir. Bunun örneklerine çok rastladım. Etkileyici, duyguya hitap eden bir resmi çoğu zaman halktan gelen seyirci, kendini kültürlü sanan, resmin analizini yapmaya kalkan bir kimseden daha iyi anlayabilir, duyabilir. Sanat temel olarak duygu yoluyla bilgi edinme şeklidir ve duygu yoluyla bilgi edinmeyi reddederek, salt zekâ yoluyla bilgi edinmeye çalışan her varlık, sanata doğru gitmeyen, ona karşı olan biridir. Sinemada gülmezseniz, sinemada ağlamazsanız, bir filmi yaşamazsanız, sinemayı sevmiyor, tadını alamıyor, nihayet sinemayı kaçırıyorsunuz demektir. Bu, her sanat eseri için doğrudur. Sanat eseri, temel olarak, duyguların üzerinde kuruludur. Yoksa sanat eseri olmaz, üzerine her istenen şeyin yerleştirilebileceği bir söylev olurdu. Basit, gerçek, doğal, güzel bir film yaparsanız, halkı, ilkönce vurması gereken yerden beyninden değil, yüreğinden vuracak büyük bir film yaptınız demektir. Ancak her zaman yüreğe nişan almalı dendiğimiz zaman, apayrı bir şey olan sahte duygululukla, duygularla oynayarak heyecanlandırmak gibi aşağılığa, bayağılığa düşmemeye çok dikkat etmek gerekir. Duygularla oynamak, duygulandırmanın, sanatın tamamen tersi olan aşağılık bir şeydir. Çünkü, gerçek olmayan yollarla heyecan vermeye çalışılmaktadır. Gerçek iseniz. gerçeğiniz yüreğinizde ise sorun yoktur, halkınızı sağlarsınız. Halk yönetilebilen bir şeye benzemez. Üçbin veya dörtbin yıldır, uğraşı gösteri olanlar, bir eserin niçin başarı kazandığını, niçin başarı kazanamadığını kendi kendilerine sorup durmuşlar ancak öğrenememişlerdir. Bir filmin, alanında bütün girdileri yeneceği, elinde bütün kozların bulunduğu sanılır ve sonuç gerek halk yönünden gerekse malî yönden bir felâket olur. Ne kadar büyük olursa olsun bir yaratıcı daima yenilgiler tatmıştır. Halkın ne olduğunu kimse bilemez. Halk oradadır beğenir ve beğenmez. Ona bir gösteri verirsiniz, onu duyar veya duymaz. Demek oluyor ki, kanıma göre, sinema kültürü diğer sanatlarla aynı alanda tutulamayacak bir sorundur. Aslında her sanatın ayrı özelliği vardır. Sinemaya karşı kapalı olan birini

müzik etkileyebilir. Şiir sanatını hiç sevmeden mimariye karşı duygulu olunabilir. Ben kişi olarak, diğer sanatları severim ama şiir sanat olarak beni sıkar. Şiire karşı kapalıyım. Bütün sanatlara birden sahip olmak zorunluğunda olduğunuz hiç de doğru değildir. Üstelik de bütün diğer sanatlara birden atılmak isterseniz, bir sanatı bile gerçekten bilmiş olmazsınız. Bir sanatı bilmek çok sıkı ve güçtür. Şimdi sanatın kültür düzeyine geçmek için, basit heyecan düzeyini geride bırakmak ve bu heyecanın anlaşılmasına, nihayet bu heyecanı seyircide yaratabilmek için nasıl gerçekleştirilmişse, eserin o şekilde anlaşılmasına erişmek gerekir. Bu iş sanatçının ve aydının eserini yaratırken yapması gereken iştir. Çünkü, bir eser yaratan sanatçı, seyirciye ulaştırmak istediği derin heyecanı ortaya koyabilmek için en basit, en ekonomik, en göze güzel görünen yolu araştırır. Seyirciye gelince, bu derin heyecanı duyduğu andan başlayarak onu yaratmış olan düşünceyi ve zekâyı bulması ve aynı zamanda bu heyecanı yaratmak için sanatçının hangi yolu seçtiğini görebilmesi gerekir. Sanatçıların en büyüğü, en basit, en az gösterişli, ve en çabuk etkileyici yolu seçmiş olanıdır. Mizogouchi ve Renoir sinemacıların en büyükleri iseler, seyirciye heyecanı ulaştırmak için ne zaman bir yol seçmişlerse bu yolun varılabileceklerin en basiti, en zarifi ve en olağanüstüsü olması nedeniyledir. Bu açıdan başka bir sorum yoktur. Bana kalırsa, insanlara tümüyle önceden hazırlanmış bir görüş sunulmak istendiği andan başlayarak, halk kültürü bir aldatmaca olur. Duygularının, heyecanlarının var olması insanların hakkıdır. Bunu onlara bırakın ve bu noktadan başlayarak işi görün ama, şunları sevmelisiniz, şunları yapmalısınız demeye çalışmayın. Bununla, gerçek olmayan, sahte bir kültür yaratacaksınız. Gerçek kültür, heyecanların samimi olarak tanınması, ve duyulan şeylerin neler olduklarının bilinmesidir. Duygu yoluyla bilgi edinme, bilgi edinmenin iki yolundan biridir. Diğeri bilim yoluyla bilgi edinmektir. 2 yol vardır, daha fazla değil.

H. A. :

Halkı eğitmek dediğimiz zaman, bir profesör gibi eğitmek değil, sinemadan önce gelen 6 sanatın tanınması, bilinmesi anlaşılmalıdır. Bunları derinlemesine bilmeyi değil, bu sanatlar tarafından heyecan duyabilmeyi bunları değerlendirmeyi demek istiyorum.

J. D. :

Sinemayı anlaşılabilir yapmanın en iyi yolu bilgi vermektir. Zekânın eğitilmesi gibi geleneksel anlamında değil, Kaba anlamda bilgi vermek, insanlara soru ile ilişkide bulunabilmeleri olanağını vermek. Sinemada, sinematekte en yüksek sayıda filim gösterin. İnsanlar sinemaya ne kadar fazla gitseler, olayları birbirlerinden ayırabilmek, sinemayı, sinema eserlerini daha derinlemesine duyabilmek, dolayısıyla kültüre doğru gidebilmek durumunda o kadar fazla olurlar. Kendilerine ne kadar fazla resim gösterilirse, resim sanatına o kadar fazla değer biçmek yeteneğine sahip olacaklardır. Kültür bakımından gerçek sorunun, kültür besini temin etmek olduğunu sanıyorum. Sadece Mozart, Bach, Wagner'in eserleri arasında bir seçim değil, fakat Mozart, Bach ve Wagner'in eserlerinin değişik yorumları arasında bir seçim yapabilmelisiniz. Karajan'ın ve bir başkasının yorumları arasındaki farkı değerlendirebiliyorsanız, müziği bilmek konusunda büyük bir adım attığınız açıktır. Bu da ancak, gerekli şeylerin sağlanmasıyla olur. Önce Karajan'ın ve başkasının plâklarına sahip olmak gerekir. Sonuç olarak ekonomik bir soruna ulaşılmaktadır. Bu sorun, kültürel besinlerin sağlanması sorunudur. Önemli olan, gerekli şeylere sahip olabilme olanağıdır.

H. A. :

Yurdumuzdaki sinema sahipleri, bunları sağlıyorlar mı acaba?

J. D. :

Bilmeden, otomatik olarak sağlıyorlar.

H. A. :

Örneğin Türkiyede veya diğer az gelişmiş ülkelerde, gösterilen filimlerin ne gibi bir yüzdesi, kabul edilebilecek bir düzeyden öteye geçen filmlerdir?

J. D. :

Hiç bilmiyorum. Buna cevap vermek bana düşmez. İstanbuldaki programların nasıl olduklarını bilmiyorum. Sorun sizin sorununuzdur. Bütün filmleri görmeye gidin ve yargıyı sizler verin.

H. A. :

Sinematekler, sinema kulüpleri gibi kurumlar çok iyi vazgeçilmez şeylerdir. Ancak bunlardan kaç tane vardır? İki milyonluk bir şehir için yalnızca üç tane.

J. D. :

Bu, daha yeni başlamakta olduğunuzu gösterir.

H. A. :

İstanbul, Ankara, İzmir bir şey ifade etmez. Arkadan gelen bütün bir ülke vardır.

J. D. :

Sonradan herşey kendiliğinden olacaktır. İlkönce bir başlangıç yapmak gerekir. Sonra herşey zincirleme olarak yürüyecektir. Kendiliğinden, birbirini izliyecektir.

H. A. :

Evet ama, sanatın bu şekilde değerlendirilmesi, dediğiniz gibi, halk için gösteriler, v. b. besin maddelerini gerekli kılar. Halk alışkanlıklarından kurtulmak zorunda kalacaktır. Bu alışkanlıklar melodramlar, ucuz heyecanlardır. Bütün bunların değiştirilmesi gerekecektir. Durum, sinemanın gelişmesinde olduğu gibidir. Başlangıçta, geçerli olan tek şey, bir devinmesi olan ve bir duvar üzerinde gösterilen bir şey yapmaktı. Bu devinme herşey idi. Sonra bir çöküntü devresi geldi. Sesli sinemayla, özel bir amaç olmadan herkes filmine müzik, şarkı koymak istedi. Renkli filimlerle İsviçre göllerinin her çeşidi perdede görüldü.

J. D. :

Bütün bunları büyütmeyelim. Müzik konusunda, sinemaya müziğin girmesi, bütün büyük yönetmenler tarafından düşünülmüş bir şeydir. Çok kuvvetli bir şekilde düşünülmüştü. Müzikli komedilerin sinemada kullanılması, küçük değil, çok önemli bir olay olmuştur. Sinemada müziği kullanma şekli, kuşkusuz bütün sinemacılar için bir sorundur. Hangi anda müzik kullanılacağını hangi anda kullanılmayacağını bilmek, her yönetmen için söz konusu olan bir sorundur. Bu iş gelişigüzel, raslantıya bırakılarak yapılamaz. Renk, çok önemli bir olaydır. İnsanların bunu gelişigüzel kulanmasına gelince, ne yapalım iyi sanatçılar olduğu kadar kötüleri de vardır. Buna karşı bir şey yapılamaz.

H. A. :

Doğru ama, bugünü göz önünde tutarak konuşuyorsunuz, başlangıçta durum bu değildi.

J. D. :

Müziğin kullanılmaya başlandığı ilk film, Jazz şarkısı oldu. Kabul. Ben Amerikada sesli sinemanın başlangıcında bulunmak isterdim. Dördüncü veya beşinci sesli filmden sonra, çok büyük sesli filmler yapan çok büyük yönetmenler oldu.

H. A. :

Geçirilmesi gereken bir uyarlama devresi vardır. Bu uyarlama devresi az çok uzundur. Bu devrenin Türkiye için uzun olacağı ve atılgan sinemacılar tarafından verilecek hızın geç yankılanacağı kanısındayım.

J. D. :

Bunları bana niçin söylüyorsunuz bilmiyorum. Türkiyeyi tanımıyorum. Eğitim görmüş insanların sayısı nedir? Okuma yazma bilmiyenlerin sayısı çok mudur?

H. A. :

Çok. % 60.

J. D. :

Gerçekten, bu bile bir sorun.

T. O. :

Bay Douchet'den ayrı şekilde düşünmüyorum. Belki bir gün, Türk sineması gelişecektir. Tartıştığımız, bu gelişmenin koşullarıdır. Ben 3 sorun olduğu kanısındayım. Önce, seyirci sorunu. Cesur filmler için seyirci bulmak. Bağımsız filmler için seyirci bulmak. İkinci olarak, film yapımının koşulları. Üçüncü olarak, sinemanın sanat yönünden gelişmesi için gerekli gücü sağlamak. Türkiye'de film yapmanın koşulları çok değişiktir, Fransa'ya göre. Bir ülke yılda 200 film yapıyorsa sinema açısından az gelişmiş olduğu kabul edilemez dediniz. Bir hesap yaptım. Türkiye'de, yıllık film yapımı için 30 milyon TL. yatırım yapılmış olduğunu buldum. Ancak bu 30 milyon var değildir. Türkiye'de, sinema pazarı yılda 200 film yapacak bir bütçeye sahip değildir. Öyleyse bu 200 film nasıl yapılmaktadırlar? Bir filmin yapım harcamaları önceden bölgesel işletmeci tarafından ödenmiştir. Bölge işletmecisi için ilginç olmayan bağımsız bir film yapmak isterseniz gerekli parayı bulamazsınız.

J. D. :

Biraz önce de söyledim. Bağımsız bir film yapmak için, alışılan yapım sistemine hiçbir şekilde güven beslemeyin. Kendi kendinize güvenin. Böyle bir yapımın yardımıyla gerçekleştirilmiş tek bir bağımsız film yoktur.

T. O. :

Yeni Dalgayı örnek olarak gösterdiniz. Chabrol'un ilk filmini nasıl yaptığını çok iyi biliyorum. Ancak, ticari başarısızlığa uğrasaydı, ne yapacaktı?

J. D. :

Bu, mal. felâkettir.

T. O. :

Ama Türkiye'de durum budur.

J. D.:

İki yıl önce İran'da Gaffarî ve Gülistan için de durum bu idi.

T. O.:

Demek ki, malî koşullara dayanabildiklerine göre paraları var demektir. Bu durumda, sinemanın, aydın geçinmek isteyen sinema meraklısı zengin kişilere özgü bir macera olduğu söylenebilir.

J. D.:

Az gelişmiş ülkelerin sineması için söyledikleriniz çok doğrudur. Şimdi üçüncü olarak ve buna bir son vermek için, bağımsız sinema sorununa gelelim. Bir film yapmak isteyen bir kimse, para bulmak zorunda olan bir kimsedir. Bunu benim kadar iyi bilirsiniz. Para bulmanın iki yolu vardır. Ya var olan yapım düzenine başvurur, Fransa'da yapılanın aynını yaparak bir yapımcıyı görmeye gidersiniz. Bu yapımcı bir işletmeciyi, işletmeci de bölgesel işletmeciyi görmeye giderler, ve bölgesel işletmeciler parayı sağlar. Bu şekilde paranız var demektir, Ancak, aynı zamanda, sizi baskı altında tutacak ve ilginç bir film yapmaktan alıkoyacak bütün ekonomik, siyasal, estetik koşullar da var demektir. Demek oluyor ki, daha başlangıçta, ilginç bir filim yapmak isterseniz, kabul edemiyeceğiniz bu yolu geri çevirmekle zorunlusunuz. O zaman, para bulmak için yapımcıları gidip görmek yerine, ya zengin bir insansınız, bu işi özel paranızla yaparsınız, ya da bir yönetmen iseniz, ister istemez biraz açık gözsünüz demektir. Özür dilerim ama, bir yönetmenin, basit bir işçi olmasına hiç rastlanmamıştır. Beğenseniz de beğenmeseniz de daima burjuva olmuştur. Bütün yönetmenler otomatik olarak, bütün sanatçılar gibi burjuvadırlar. Çünkü sanatçı olmak yine de belli bir kültür ve bilinç düzeyini gerektirir. Ne yazık ki, basit bir işçi, çok kültürlü bir uygarlık düzeyinin içinde bulunmak bir yanda tutulursa, çoğu zaman bunu başaramaz. Başka türlüsü hemen hemen imkânsızdır. Bu böyle olunca, burjuva kişinin para bulmak için, bazı kişilerin kapısını çalacak kadar ilişkileri var demektir. Yapımcıların kapısını çalmak yerine, dostlarının, bir mesen olarak bir filme para yatırmakla çoğu zaman pek mutlu olan sanayicilerin kapısını çalabilir. Mesenler her zaman var olmuşlar ve sanat için şükür ki, her zaman var olacaklardır. Bu durum bütün sanat alanlarında gerçek olmuştur. Unutmayın ki edebiyat için, müzik için aynı şey olmuştur. Bir Bach veya bir Mozart, bir mesen bulmak için şatoların kapısını çalmaya gittikleri zaman tamamen aynı şeydi. Kapital bulmanız gerek, bunu yapımcılarda aramak yerine başka yerde arasanız. Bunda, sizi engelleyecek bir durumun varlığını gerçekten göremiyorum. Ancak bu demek değildir ki sermayeler daima kazanç getireceklerdir. Bu da başka bir sorundur.

T. O.:

Adieu Phillippine'i çeviren Jacques Rozier'yi örnek alalım. Bu filmden sonra uzun metrajlı bir ikinci film yapamadı. Hattâ, filmin baş kadın oyuncusunun, sinemada iş bulamayarak, bir mağazada çalışmaya başladığını duydum. Demek oluyor ki ilk maceranızdan ticari açıdan talihli çıkmazsanız yandınız demektir. Paris nous appartient adlı filmi çeviren Jacques Rivette'nin 3-4 yıllık bir ayrılıktan sonra sinemaya dönebilmesi için Cahiers du Cinéma'nın desteğiyle olabilmiştir. Az gelişmiş bir ülkede koşullar daha da kötüdür. Bir kere sinema bakımından az gelişmiş bir ülkede, sinemanın reklâmı diye bir şey yoktur. Sinema ülke içinde kuvvetli değildir. Türkiye'de okuma yazma bilmeyenlerin sayısını sordunuz. Türkiye'de aşağı yukarı 700 sinema salonu vardır. Bu da 30 milyonluk bir toplum için. Bir filmi görmek için okuma yazma bilenleri gereksinmiyoruz. Sinema seyircisi için okuma yazma bilen yeni kişiler aramak zorunda değilsiniz Türkiye'de. Çünkü sinema salonları yoktur. Bundan başka sorunlar da vardır. Daha iyi bir duruma geçebilmek zaman alacaktır.

J. D.:

700 sinema salonunun az olmadığına dikkatinizi çekerim.

T. O.:

Bir diğer örnek vereceğim. Fransa'da, bir filmi yalnız Paris'te çıkarın, 8000 seyirci para yitirmemeniz için yeter. Marbeuf sinemasında oynamakta olan L. Anderson'un «This sporting Life» adlı filmini gördüm. Sonradan iki haftada sadece 8.000 giriş yaptığını ve para yitirmediğini okudum. Türkiye'de 8.000 giriş yaparsanız para yitirirsiniz, çünkü vergiler çok yüksek, sinema fiyatları ise çok düşüktür. Koşullar o kadar değişiktir ki, Fransız pazarı ile Türk Pazarı hiçbir zaman karşılaştırılamaz.

J. D.:

Özür dilerim ama her zaman için karşılaştırılabilirler. «This Sporting Life» zararda olmamakla beraber kazançlı da olmamıştır. Bunun tek nedeni filmin İngiltere'de çevrilmiş bir İngiliz filmi oluşudur. Fransız pazarı tarafından en fazla 20.000 veya 40.000 TL. arasında satın alınmıştır. 20.000 TL. da reklâm için harcanmıştır. 60.000 lira. Bu para ile getirtilen bir film gerçekten 8.000 seyirci ile kendini kurtarır. Paristen baş-

ka, taşrada ve sinema kulüplerinde de oynar v.b. Bu apayrı bir konudur. Eğer This Sporting Life Fransa'da 1 milyon TL. sına çevrilmiş ve Paris'-te yalnızca 8.000 seyirci yapmış olsaydı, bu bir mali felâket olurdu. Godard'ın «Les Carabiniers» adlı filmi 800.000 TL. sına çevrildi ve Paris'te 2.000 seyirci toplayarak tümüyle muhteşem bir malî felâket oldu. Film bugün sinema kulüplerinde oynamaktadır. ama zararla kapanan bir film olmuştur. Chabrol'un çevirdiği «L'oeil du malin» aynı şey. 3.000 giriş yaptı. «Paris nous appartient» 'den söz ettiniz. Malî bir felâket olmuştur. Rohmer'in «Le signe du Lion» adlı filmi büyük bir ticari başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Demek ki Fransa'da da başarısızlıklar olmuştur. Rozier'nin Adie Phillippine yüzünden film çeviremediğini söylediniz. Rozier'nin film yapmamasının nedeni hiç de bu değildir. Rozier film çeviremiyorsa bu kendi yüzündendir. Bu kişisel bir sorundur. Rivette üç yıl süre ile film çevirmedi, şimdi La Religieuse / Rahibe'yi çevirdi. Les Cahiers du Cinemanın desteğiyle de değil. Yalnızca Godard'ın desteğiyle. Godard yapımcısına şantaj yaparak, eğer Rivette sizin için bir film çeviremezse, ben bir daha sizin için film çevirmem dedi. Bu bir şantajdı ve Rivette La Religieuse'ü çevirdi.

R. T.

Türk sinemasının sorunlarına çözüm yolu ararken, onu Türkiyenin diğer ekonomik sorunlarından ayırıyoruz. Ancak Türkiye, ekonomisi yabancı unsurların etkisi altında olan bir ülkedir. Türkiye'de okuma yazma bilmiyenlerin yüzde oranı % 60 tır. Demek ki Türkiye'de halk eğitimi sıhhatli değildir. Yapısının sihhatli olmadığı gibi. Ulaştırma bir çok sorunlar ortaya koymaktadır. O zaman Türkiye'de yeterince önemli bir sinema endüstrisinin bulunmasını niçin istiyorsunuz? Türkiye'nin diğer ekonomik sorunlarına bir çözüm bulmadan ulusal bir sinemadan söz edilmesi olağan değildir. Kötümser değilim. Jean Douchet'nin dediği gibi bu kişisel başarıları engelleyemez.

J. D. :

Bu benden daha iyi bildiğiniz bir sorundur. Herşeye karşın sinemanız varolmaktadır. Yine de küçük bir ulusal bir sinema vardır. Bunu yalanlayamazsınız. 240 filmin hepsinin birbirinden kötü olmaları; olabilir, hiç bilmiyorum, ama varolmakta devam ediyorlar. Demek ki yine de sinemanın bir alt yapısı vardır. Bu ulusal sinema ile Potemkin Zırhlısı'nı yapabileceksiniz demiyorum. Sanmıyorum. Ancak erişmeye çalışmanız gerekli olan amacın bu sinemadan yararlanmak olduğu açıktır. Bugün sizi en fazla ilgilendirmesi gereken sorun budur.. Bu düzeyde bir şeyler yapmaya çalışmanız, düşüncelerinizi açıklayabilmeniz bile çoktur. Biraz önce Hollywood'dan konuşuluyordu. Hollywood'un dünyanın en büyük sinemalarından birini ve en büyük sanatçılarını yetiştirdiğini söylüyorduk. Bu en büyük sanatçılar, tümüyle ticari bir sinema yapmaktan, yani önce yapımcıların, işletmecilerin ve nihayet halkın hoşlanacağı bir sinema yapmaktan hiç korkmamışlardır. Hepsi de halka göre düşünmüşlerdir. Ticari şekilde ve halkı düşünerek aynı şeyleri yapmaktan sizi hiçbir şey engellemiyor. Melodram hem en kötü hem de en iyi edebiyattır. Melodram kötü filmlerin nedeni değildir. Kötü filmlerin nedeni melodramın işleniş şeklidir. Ticari filmlere girmek demek, kişiliğinizi yitirmek, iğrenç bulduğunuz konuları işlemeyi kabullenmek değildir. Size 3 karakter verildiği zaman aklınızı kullanmasını biliyorsanız bu üç karakterden ilginç yüzler yaratamıyacağınız doğru değildir. Herşeyi ile melodram olan bir konu içinden ülkenizin gerçeklerini dile getiremiyeceğiniz doğru değildir. Her zaman, herşey yapılabilir, yeter ki istenilsin. 30 veya 50 yıl önce işlenmiş konuları bugün işlemek zorunluğunda olmanın en iyi çözüm olacağını söylemek istemiyorum. Ama bir yana itilecek bir şey gibi görülmemelidir. Size teklif ediliyorsa, başka bir şey yapamıyorsanız, şimdilik, daha iyi bir şey yapabilecek duruma gelinceye dek, kabul edin.

H. A. :

Az gelişmiş ülkelere İDHEC gibi sinema kurumlarının veya hükûmet çabalarının neler getirebileceklerini sanıyorsunuz?

J. D. :

Hiçbir sinema okulunun hiçbir sanat okulunun büyük sanatçılar yetiştirdiğini sanmıyorum.

O. K. :

Polonyada Lodz sinema okulu.

J. D. :

Evet ama, büyük sanatçıları yetiştiren okul değildir, büyük sanatçılar okula gittikleri için bu böyle olmuştur. Güzel Sanatlar Akademisi hiçbir zaman büyük ressamlar yetiştirmemiştir. Yalnızca büyük ressamlar, Güzel Sanat Akademisinden geçmişlerdir. Ancak sorunun burada olduğunu sanmıyorum. Sinema okulları, teknik eleman yetiştirmek yönünden vazgeçilmez kurumlardır. Geçerli kişiler elde etmek için bunları daha başlangıçta yetiştirilmenin gerktiği açıktır. Alıcı yönetmenleri, yönetmen yardımcıları, hattâ iyi filmler yapabilecek orta düzeyde yönetmenler, ses mühendisleri, script'ler için bu okullar yararlıdır. Bir sinema okulu, yalnızca uygulamanın sağladığından daha fazlasını getiren bir alt yapıdır. Ancak yalnızca uygulama yapan bir kimse, çok iyi bir alıcı yönetmeni, çok iyi bir ses mühendisi olabilir. Nihayet birçok alıcı yö-

netmeni. ses mühendisi de okullardan geçmeden, uygulama yaparak çıkagelmişlerdir. Bununla beraber bir sinema okulu daima yararlı olabilir, kötü olmaz.

O. K. :

Bir noktayı belirtmek isterdim. Okulların büyük sanatçılar yetiştirmediği açıktır. Ancak okullar, sanatçılar için, yeni değerler için bir ortamdır. Türkiye'de buna benzer hiç bir şey yoktur. Eisenstein'in, Renoir'in bir filmini görmemiş bir sinemacının, kurnazlıkla düşüncesini açıklayabileceğini veya bağımsız bir sinema yapabileceğini düşünebilir misiniz? Bay Teksoy'un belirtmek istediği sorun bu idi. Türkiye gibi bir ülkede, toplumsal ve ekonomik açıdan genel görünüş çok kötüdür. Türkiyede sanat ve düşünce açısından devrim yaratacak bir sanat sinemasının gelişmesini istiyoruz. Sansür ve bilinen diğer zorunlukların karşısına hile yaparak çıkmak zorunda kalacak sinemacılar istemiyoruz. Türkiye'de bunu yapmak için yeterli zamanımız yoktur. Bu yüzden, bir ortam yaratmak, devrimci bir sanat yapmak gerekir. Hile yapmamalıyız. İstanbulda, Hollywood gibi bir endüstri yaratmak istemiyoruz. Böyle bir endüstrinin değeri yüksektir, ancak Türkiye'de sorun bu değildir. Zayıf çıkışların, bu gibi başarısızlıkları değerlendirmeyeceğine inanıyoruz. Örneğin, Atillâ Tokatlı adında bir yönetmen, - 6 yıl önce, oldukça cesur bir film yaptı. Ancak sinema pazarında bir başarısızlık oldu. Haklı olduğunuzu sanıyorum. Yerleşmiş düzenin dışında bir şeyler yapılabilir. Bir film, iki film yapılabilir. Ancak Türkiye'de sanat sineması ortamı henüz yeterli değildir. Türk sinematek'ini 6 ay önce kurduk. Bütün yurtta iki veya üç sinema kulübü vardır. Bunlar başlangıçtır. Belki kişisel çıkışlar yapılabilir, ancak ulusal bir sinema olabilmesi için bütün engellerin aşılması gerekir. Örneğin, bugünkü sinema endüstrisinin, sansürün, hükûmetin etkileri...

J. D. :

Ne yapmak istediğinizin farkında mısınız? Olağan değildir. Bu Fransa'da çok açık bir şekilde görüldü. Yeni Dalga sineması, bütün yapım düzeninde büyük bir karışıklık yarattı. Ancak, 4 yıl sonunda, bu düzen kendini topladı ve bugün çok güçlüdür. Öncelikle yapılması gereken, ticari sinemanın yanında bağımsız bir sinemayı kabul ettirmektir. Hiç bir zaman olamayacak şey, ticari sinemanın, bir daha geri gelmeyecek şekilde, yerini bağımsız sinemaya bırakarak yok olmasıdır. Düşüncenizi iyi anladıysam, bütün yapım ve işletme düzeninin yerini özgür ve bağımsız bir snemaya bırakmak için yalnızca geri itilmesini değil - ki bu çok iyi olurdu - tamamen yok edilmesini istyorsunuz. Düşünce olarak çok güzel, ancak gerçekleşmesi düşünülemez.

O. K. :

Hayır, her zaman için düşünülebilir.

J. D. :

Düşünülebilir ama sizin anladığınız görüş açısından.

O. K. :

Bunu bir sanatçının düşüneceği şekilde söylüyorum. Olağandır, çünkü bütün sosyalist ülkelerde bu böyledir.

J. D. :

Sosyalist ülkeleri tanıyor musunuz?

O. K. :

Evet, biraz.

J. D. :

Sosyalist ülkelerde yapım düzenini gördünüz mü? Sorunların, tamamen aynı şekilde söz konusu olduklarını görürsünüz. Yapım aracı artık kapitalist olmayan bir devlet aracıdır. Bu ise, en küçük noktasına değin aynı şey demektir. Burada, yönetmen bağımsız bir sinemayı kabul ettirmek için tamamen aynı şekilde mücadele etmek zorundadır. Kabul ettirmek istedikleri bu bağımsız sinemanın karşısında daima ticarî düzen vardır. Rusya'da, bağımsız bir sinemacı için film yapmak son derece güçtür. Polonya'da bunu başarmışlardır ama beş veya altı kişidirler. Polonya yapımının geri kalan kısmını tanımıyorsunuz, deyimin en kötü anlamıyla ticariliğin de ötesindedir. Çekoslovakya'da aynı şey. Çek filmlerini görmek için seçilmiş olduğum için aşağı yukarı 30 Çek filmi gördüm. Yemin ederim ki, bunlardan birkaçı, dünyada var olabilecek en büyük safsatalar arasındadır. Bütün bunlar üzerinde çok düş kuruyorsunuz. Ekonomik düzenin değiştirilmesi ile, herşeyin yoluna gireceği, ne yazık ki, doğru değildir. Bağımsız bir sinemacı için film yapma güçlüğü varsa, ister kapitalist bir düzende, ister sosyalist bir düzende olsun, tamamen aynı şey demektir. Her iki yanda sansür sorunu, ekonomik sorunlar vardır. Bir yanda siyasal sorunlar, bir yanda işletmeci sorunları vardır. Bir yanda, kaba ve sersem insanlar olan bunların sorunu varken diğer yanda bunlar kadar kaba ve bunlar kadar sersem olan bürokratların sorunu vardır. Demek ki bütün sorunlar tamamen birbirlerinin aynıdır.

O. K. :

Evet ama, sosyalizmden önce Polonya'da bir Polonya sineması yoktu. Bugün Polanski'ler, Wajda'lar vardır.

J. D. :

Bana söylemediğimi söyletmeyin. Doğu sinemaları, diğer düzenlerin veremediği olanakları, verdi. Bu ülkelerin ekonomileri, böyle olanakları ve-

rebiliyor. Bu ülkelerin sinemacılarının bugün film yapma olanakları var. Ancak Wajda'nın, Polanski'nin Kawalerovicz'in veya Munk'un filmleri gerçekten bu kişiler tarafından bilek gücüyle yapılmış filmlerdir. Bu insanlar film yapabilmek için gerçekten savaşmışlar ve büyük tehlikeler göze almışlardır. Başta tutuklanmak tehlikesi. Polonya sinemacılarını, Çeklerin en iyi sinemacıları, Forman'ı, Jasny'yi yakından tanırım. Hepsi de bu ülkeler aşırı - tepkici sinemayı ve akademizm'i yenebilmek için büyük çabalarda bulunmak zorunluğunda kalmışlardır. Sosyalist bir sinema olarak, sinemaları çok tepkici idi. Sorunları daima, kolhozların, kapitalist işverenler tarafından tehdit edilen namuslu işçinin sorunları idi. Ülkeleri üzerinde, ülkelerindeki çağdaş yaşantıdan söz açan filmler yapmayı hiç başaramıyorlardı. Bugün bile Rusya'da, modern filmler yapabilmek çok zordur. Bütün Rus filmlerinin 1940 ta geçmesi, savaştan söz etmesi, veya 1920'de geçmesi, veya ne kadar dehşet verici olduğunu göstermek için Çarlık devrinde geçmesi, raslantı değildir. Rus sinemacılarının Rusya'sı üzerinde film yapmaları için büyük güçlükler vardır. Michael Romm'un çok iyi bir filmi Kruşçev tarafından çok kötü karşılandı ve büyük güçlüklere uğradı. Çok büyük bir Rus sinemacısısının var olduğu ve bütün filmlerinin yasaklandığı, görülemez oldukları söylenmektedir. Bu gibi sorunlar sosyalist düzen içinde olsun veya olmasın bütün sinemacılar için söz konusudur. Sosyalist düzenlerin, bugün daha kolaylıkla film yapımına izin vermeleri, bunun büyük avantajları olmasındandır. Önce, ekonomik avantaj. Rusya'da veya bir diğer sosyalist ülkede, bir yönetmen her ay bir film yapacağına emindir. Diğer ülkelerde bu yoktur.

T. O. :

Polanski'nin örneği. Polanski Polonya'yı terketti. Şimdi İngiltere'de çalışıyor.

J. D. :

Evet ama, yarın Polonya'da bir film çevirmek isterse bunu yine de yapabilir.

O. K. :

Bütün düzenlerde, orta sanatçılar olduğu kadar yeteneği olan sanatçılar da vardır. Ben Türkiye'deki toplumsal ortamdan söz etmek istiyorum. Bugünkü durum ne sanatçıların, ne sinemacıların yüzünden meydana gelmiştir. Toplumun % 60'ı da okuma yazma bilmiyorsa seçme durumunuz yok demektir. Sanatçı yetişmesi için olanaklar yoktur. Bütün ülkelerde, yetenekleri olan insanlar vardır ama düşündüklerini dile getirmek olanağına sahip değildirler. Kitapları, film gösterileri yapacakları bir ortamları yoktur. Kitap okuyamayan, filmler izleyemeyen bu insanlar arasından yeteneği olan sinemacıların çıkmasını nasıl istersiniz? Cesareti olan ve oldukça iyi filmler yapabilen bir kaç kişi bulunabilir, ama daima başarısızlığa uğrarlar. Hem sonra ben, başımda bir mesen'in bulunmasına da dayanamam. Herşeyi değiştirmek gerekir.

J. D. :

Herşeyi değiştirmek gerekir. Buna karşı değilim. Sorun bu değil. Ancak, değişiklikten sonra da sorun aynen önceki gibi söz konusu olacaktır. Devlet'ten veya özel kişilerden gelsin, yine de kapital bulmak zorunluğunda olacaksınız. Tamamen aynı şey olacaktır. Kapitalleri ellerinde bulunduran kişileri, bunlar ister yapımcılar, ister işletmeciler, ister partinin veya hükûmetin belli bir kanadına uymak zorunda olan bürokratlar olsun inandırmanız gerekecek. Her iki şekilde de en az diğeri kadar güçlüklerle karşılaşacağınıza yemin ederim. Ülkenizin gerçeklerini filme çekmek isterseniz hangi rejimde olursa olsun bütün dünya ülkelerinde en büyük güçlükler var olacaktır. Hiçbir düzen, o ülkenin gerçeklerinin dile getirilmesini istemez. Bütün hükümetler, ülkenin ideal görünüşünün bir resminin verilmesini ister.

O. K. :

Bu bizim için bir örnek olamaz. Bugünkü sosyalist ülkelerin veya Rusya'nın durumunu örnek olarak almaya zorunlu değiliz. Ben sinemayı bir toplu sanat olarak görüyorum. Yalnızca kişisel bir sanat değildir. İnsanları yetiştirebilecek bir ortama sahip olmak gerekir. Bugünkü gibi bir durumda bu olağan değildir. Biz, bu durumun bilincine erecek insanlar yetiştirmeye çalışıyoruz.

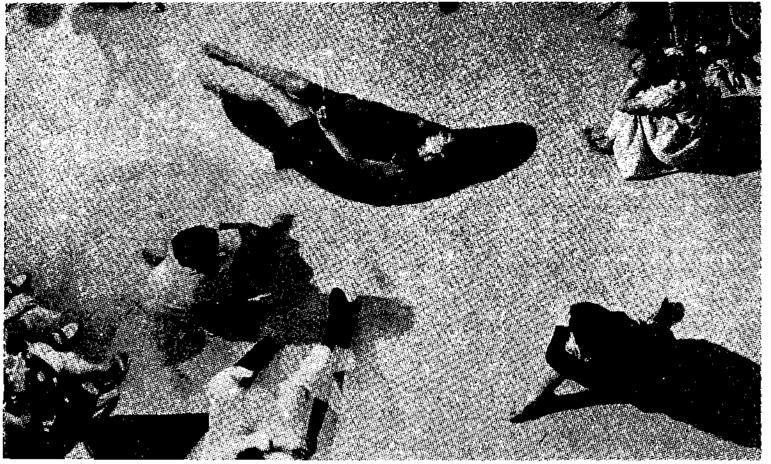
J. D. :

Bunun üzerinde tamamen aynı düşüncedeyiz. Yaratmakta olduğunuz yeni dergi ve sinematek düzeyinde yapmakta olduğunuz çalışma, gerçekten çok gereklidir. Bu kültürel alt yapının bulunması gerekir. Çıkış yolu bu yandadır. Sinema kulüpleri, sinematekler, belli bir toplumu ilgilendirecek sözü sayılır eleştirmenler, vazgeçilmez unsurlardır. Bu açıktır. Ancak gerekli olan en önemli şey, söyleyecek bir şeyi bulunan yani ülkelerinin bugünkü yüzünü gösterecek yönetmenlerin varlığıdır. Bunu doğrudan doğruya yapabilsinler veya dolaylı yollardan geçerek simgesel bir eser yaratsınlar. Aynı noktaya gelebilmek, kendilerini kişisel olarak ilgilendiren bir sorundur. uşku yok ki bunu, cevap veren bir toplumun bulunması halinde başarabileceklerdir. Ve cevap verecek bu toplumu da, ona sinematekte filmler göstererek, kitaplar okutarak siz yetiştirmektesiniz. Ancak bütün bunların, ülkenin genel siyasal yaşantısının bir bölümü olduğu da açıktır.

Bande - Son/ses bandı : ALTAN KÜÇÜKYALÇIN
Metni kaydeden ve Çeviren : JAK ŞALOM

TATLI HAYAT...

TATLI HAYAT / LA DOLCE VITA — FEDERICO FELLINI yönetiminde çevrilmiş bir İtalyan (Riama Film, Roma - Pathe Consortium Cinema Paris) Filmi 1959 - Senaryo / Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Brunello Rondi - Görüntüler / Otello Martelli - Müzik / Nino Rota - Dekor, Giysi / Pierro Gherardi - Oyuncular / Marcello Mastroianni, Anita Ekberg, Anouk Aimée, Yvonne Fourneaux, Alain Cuny, Magali Noel, Jacques Eernas, Nadia Gray, Annibale Ninchi.



TATLI HAYAT. FELLİNİ'NİN ÜÇLEMESİNİN İLKİ.

Aylaklar'ın sonunda taşra kasabasından kopup, büyük kente, Roma'ya sığınan bir delikanlı var: Moraldo; Fellini'nin delikanlılık kaygılarını, aylaklık yıllarını temsil eden Moraldo. Yıllar geçiyor, umut dolusu düşlerle büyük kente göçen Moraldo'nun devamı, Moraldo'nun sonucu olan Marcello ile karşılaşıyoruz. Anılardan, düşlerden kurtulmuş, Via Veneto'nun gecelerini renklendiren çevreye oturmuş, «Tatlı Hayat» ın dengesilzliğine kapılmış, töresiz, tercihsiz skandal avcısı Marcello......

«Tatlı Hayat» ın çıkış noktası Fellini'nin eski bir projesinden doğuyor; Moraldo'nun (Yani Fellini'nin) Roma'daki delikanlılık yıllarını, bohem yaşantısını izleyen «Moraldo Kent'te».

1939 da geçen hikâye yirmi yıl sonraki Roma'ya ve Roma'mn gayet değişik çağdaş bohem çevresine uygulanırken, yavaş yavaş Moraldo'nun kişiliği, serüvenleri, kaygıları, tanıdığı insanlar, içinde yaşadığı toplum değişip Marcello / Fellini'nin gözü ile yaşama gücünü Via Veneto'nun çılgın gecelerinden alan bir çevrenin eleştirisi, ayrıntılı, amansız, gerçeği ve hayali karıştıran bir fresk'i oluyor.

Aslında Fellini'nin «Tatlı Hayat» ını özellikle Via Veneto'nun etrafında dolaşan gazeteciler, fotoreporteler (filmin meşhur ettiği «Paparazzi» ler), sinema evreninin kişileri, sosyete fahişeleri, aristokrasi kalıntıları açısından kısıtlamak yöneticinin, yaratıcının düşüncesini, gayesini dar hudutlar içinde boğmak, yapıtın genellemeğe kaçan töresel bulutunu inkâr etmek demektir.

Fellini'nin yapıtında Via Veneto'yu - ve Via Veneto'nun temsil ettiği yaşantıyı bir merkez, bir çıkış - varış noktası kabul etsek dahi «Tatlı Hayat» ın teşkil ettiği triptik'in öbür iki yönünü de göz önünde tutmamız gerek. Filmin hareket noktaları üç ayrı (buna rağmen bileşik, birbirini destekliyen, tamamlıyan) uç'tan çıkıyor: Via Veneto ve yarattıkları (Maddalena) ; Via Veneto'nun cehenneminden uzak kalan, olgun, olumlu bir yaşantıya özenen - oysa dengesini kaybetmiş bir toplumda er veya geç bir buhrana kapılmağa mahkûm olan kişiler (Steiner) biri maddi öbürü manevi değerlere önem veren bu iki evren arasında sıkışıp kalan küçük insanlar (Emma). Ve bu üç çevre, çağdaş bir Dante'nin cehennemini andıran bu üç dünya arasında mekik dokuyan, karar veremiyen, bir tercihe yanaşmıyan, Emma'dan ve Emma'nın temsil ettiği basit, ilkel tasalardan - kopan, Maddalena'nın komplekslerinden ürken, Silvia'ya, Silvia'nın yaşama hırsına, doğal gücüne, adeta panteist havasına kapılan, babasının ziyareti ile kısa bir süre salt, gerçekten insancıl duyguların etkisi altında kalan Marcello.

Filminin en önemli, en karakteristik bölümlerini (örneğin, sahte mucize sahnesi Caracalla'daki çılgın parti, asilzadelerin gecesi gibi) çoğu zaman emprovize bir şekilde çeken, adım adım yarattığı havadan etkilenen, yeni yüzler, aklına gelmemiş dekoratif unsurlar keşfeden Fellini, on saat sürmesini dilediği «Tatlı Hayat» ta gerçek değerleri yitiren, sahte değerlerin peşinde sürüklenen bir çevreyi, bir dünyayı tarafsız bir eleştiricinin gözü ile canlandırıyor. Kendini bunalıma kaptıran, fırtınalı gecenin sabahında artık salt insanlarla bağlarını kopardığını anlıyan Marcello'ya karşıt olarak Fellini gerçeğe saygı duyarak, retorik bir kötümserliğe kapılmadan, durumu, davayı açık bir dil ile gözümüzün önünne seriyor.

Filmin başlangıcında, takdis edercesine kollarının açmış, helikopterden sarkan, bikinili kızların, emekçilerin, kenar mahallelerin tozlu dumanlı sokaklarında oynıyan çocukların üzerinde geçen İsa'nın heykeli gi-

bi Fellini de yüksekten Roma'yı, Roma'nın yeni çöküşünü tarıyor... Sosyetik fahişeleri, sokak orospuları, cinsi sapıkları, skandal meraklısı gazetecileri, mucize peşinde halkı, çılgın sinema oyuncuları, mumyalaşmış asilzadeleri, umutsuz aydın kişileri, jigololarıı, nymphoman kadınları, turistleri, papazları ile Roma...

giovanni scognamillo

WESTERN'E AĞIT

BAHARDA HÜCUM / CHEYENNE AUTUMN — JOHN FORD yönetiminde çevrilmiş renkli ve panavision 70 sisteminde bir Amerikan Warner Bros yapımı 1965 - Senaryo/James Weeb - Görüntüler/William Clothier - Müzik / Alex North - Oyuncular / Richard Widmark, Carroll Baker, Karl Malden, Dolores Del Rio, Sal Mineo, Ricardo Mantalban, Gilbert Roland ve James Stewart, Arthur Kennedy, Edward G. Robinson.

Western filmlerinin romantik üstadı, John Ford ile bu yıl ikinci kere karşılaşıyoruz.. Sinema sanatı yeni anlatım biçimleri bulma çabasıyla sürekli değişimlere uğrarken Ford, «babadan kalma» sinema diliyle ayrılmaz bir parçası haline geldiği Amerika'nın ünlü «Wildwest - Vahşi Batı» sını halâ tatlı tatlı anlatmakta! John Ford, yirmi yıl önceki bir «My Darling Clementine - Kanun Harici» filminde ne ise iki ay önce gördüğümüz «Kahramanın Sonu» filminde de oydu.. «Baharda Hücüm» da depdeğişik bir Ford ile karşılaşmamızın imkânsızlığını söylemek gereksiz herhalde.. Ford, kamera cambazlıklarına yer vermeyen, Western filmlerinin klâsik görüntülerini geniş perde düzeni içinde ustalıkla kullanan sade sinema diliyle bu kez Cheyenne adlı kızılderili boyunun anayurda dönüş göçünü anlatıyor.

Kızılderili boyu verimli topraklarından alınmış, bir çölde yaşamağa zorunlu bırakılmıştır. Açlıktan ve hastalıktan kırılan kızılderililer, kendilerine verilen sözün tutulmadığını görünce silâhlarını barışda sakladıkları yerlerden çıkarıp toplama kampını terkederler. Kızılderililerin anayurda dönüş göçleri sırasında geçirdikleri uzun yolculuk, kızılderili beyaz savaşının gerçek yüzünü ortaya koyar. Ford, kızılderilileri bugünedek hep «Vahşi Batı» destanının bütünü içinde en az kovboyları kadar severek ele almış onları uydurma kahramanlık filmlerinde tanıtıldığı gibi elikanlı vahşiler olarak işlememiştir. Pembe gerçekçi Ford, kızılderili beyaz savaşını «Vahşi Batı» insanının dış etkilerle doğan, kendi aralarında bir çekişme olarak görmüş; her iki tarafa yerleştirdiği değişmez kahraman tipleriyle aralarını bulmağa çalışmıştır. «Baharda Hücum» da bir avuç kızılderilinin insanca yaşamak için giriştikleri yolculuğun çıkarcı çevrelerce nasıl halk oyuna bir katliâm hareketi, bir iç savaş şeklinde tanıtıldığını Ford mizahçı bir tutumla belirtmekte, vahşiliği beyaz insanın üzerine yığmakta, sonra da kalkıp işi olumlu tipleriyle bir güzel tatlıya bağlamaktadır. Ford'un dünyasını sevip benimsememiş, giderek dürüstlüğünden şüpheye düşmüş olsak, yapıtları üstüne değer yargılarımız çok daha başka biçim alırdı. Ford'un bir destan havası içinde derleyip toparladığı olaylar ağır bir tempoda gelişiyor. İşlediği hikâye gerilim unsurundan dolayısıyla sürükleyicilikten yoksun olmasına rağmen Ford'un elinde Western filmlerinin o kendine özgü sevimliliğine, içtenliğine hemen kavuşmakta..

Buna bir diyeceğimiz yok! Bizi düşündüren şu: Western türü Ford'un egemenliğinde kırk yıldır belirli bir çizgide gelişti, belirli kalıplar içinde dondu kaldı. Bu türe heveslenen yeni sinemacı kuşaklarının yok psikolojik, yok sosyolojik Western diye giriştikleri denemeler, henüz «geleneksel» i yıkacak güçte değil.. Bir Raoul Walsh, bir William Wellman artık yok..

Howard Hawks da Ford gibi yaşlanmış yorulmuş, üste malzeme sıkıntısı çekiyor.. Oyuncular ise canlandırdıkları kahramanlarla birlikte aşındılar, eskidiler.. Bir yerde Western'in soysuzlaşma olayı var.. Avrupa malı Western'ler gerçeklerinden daha çok ilgi görüyor.

Günümüz insanı gerçek Western'e uzaklaşmış, yabancılaşmış.. Ford'un birey üstüne yücelik türküleri, yeni bir aşama içinde biçimlenmedikçe Western'in geleceğinden umudu kesmek gerek.. İnsanlık serüveninin kendi yurdunda soylu oluşumlara yöneldiği bir dönemde Western, birşeyin yeni destanını kavrayabilirse sürekliliğe kavuşur gibi geliyor...

tanju akerson



BAHARDA HÜCUM'UN EN BAŞARILI BÖLÜMLERİNDEN BİRİ.



RITA TUSHINGHAM, ROBERT STEPHENS/BİR TADIM BAL.

İNGİLİZ GERÇEKÇİLİĞİ..

BİR TADIM BAL / A TASTE OF HONEY — TONY RICHARDSON yönetiminde çevrilmiş bir İngiliz (Woodfall) yapımı 1963 — Senaryo / Shelagh Delaney ve Tony Richardson - Görüntüler / Walter Lassally Müzik / John Addison Oyuncular / -Rita Tushing ham, Murray Melvin, Robert Stephens, Dora Bryan.

1930 yıllarında İngiltere'de, John Grierson'un Flaherty ve Sovyet belge filmcilerinden etkilenerek Paul Rotha ile birlikte başlattığı «İngiliz Belge Filmleri Hareketi», denebilir ki sinema tarihinin en sağlam gerçekçi okullarından biri olmuştur. Rotha ile Road ve Griffith' in birlikte geliştirdikleri Belge filmleri kuramı da bu sağlamlığın bir başka kanıtıdır. İngiliz belge filmciliğinin en önemli özelliği hiç bir zaman işi kalıplara dökmemek, görüntü cambazlıkları ile vakit harcamamak ve önyargılarla hareket etmemek tarzında özetlenebilir. Öbür yandan İngiliz sanatının geleneksel nesnelliği, bu yönetmenlerde, tutucu bir sömürge imparatorluğunun yapısını korumak için gizli bir araç gibi kullanılmamış, tersine bugünkü İngiliz sinemacılarının devrimci olmasa bile eleştirici çıkışlarına zengin bir kaynak hazırlamıştır.

Sonraki yıllarda Rank Production'ın Hollywood özentisi eli - yüzü düzgün filmlerinin ve tadı kaçmaya başlıyan Ealing komedileriyle Skakespeare uyarlamalarının takılıp kaldıkları çıkmaz İngiliz sinemasını bir yıkıntının eşiğine getirip bıraktı. 1956 yılında «National Film Theater» da ilk programlarını seyirciye sunan «Özgür Sinema / Free Cinema» cılar işte bu durgunluğa, yozlaşmaya karşı cesur bir çıkışın temsilcileri oldular. Anderson, Reisz, Fletcher, Richardson, Lassally gibi genç sanatçıların eserlerinden kurulu bu programdaki filmler bir bakıma İngiliz Belge Filmleri Okulunun unutulmuş geleneğine Osborne' la başlıyan «Öfkeli» tavrın toplumsal eleştirisini de katarak yepyeni bir canlılık getirdi. Özgür Sinema Okulunun bütün filmleri İngiliz toplumunun değişmez kat - ayrıcalıklarına, geleneksel töre değerlerine, Malikâne edebiyatına, halktan uzak çevrelerin yaşantı gevezeliklerine karşı, çağdaş, sert bir gerçekçi tavrı ortaya koyuyordu.

Bu akımın önemli filmlerinden biri olan Bir Tadım Bal, işte bu bağlam içinde kavranmalıdır. Filmin üç başarılı oyuncusu var: Rita Tushingham, Murray Melvin ve kirli suları, çılgın denizcileri, bakımsız yoksul evleri, sokakları dolduran çocukları, sisli, yağmurlu görüntüleri, boğucu havası ile Manchester kenti. Manchester'li bir genç kızın Shelagh Delaney'in hırçın hayalgücünden doğan bu kişiler birbuçuk saat boyunca isyancı saçlarıyla Richardson'ın gri görüntülerini çizip duruyorlar. Öyle ki Emek sinemasının rahata alışkın seyircileri sesin bozukluğundan, görüntülerin bulanıklığından ne yapacaklarını şaşırdılar. Bir çoğu da çıkıp gitti. İngiliz toplumunun, kara gemicilerin, Helen'in jigolo kocasının yalnızlığa terkettiği her kuşakta tekrarlanan ezik alın yazılarıyla başbaşa bıraktığı bu üç «outsider» ı seyirciler de yalnız bırakıyor.

Hiç te ünlü olmayan üç oyuncunun baş rolleri oynaması, filme, yukarda sözünü ettiğim belge filmi özelliğini rahatlıkla getiriyor. Öbür yandan senaryoya kaynak olan piyesin sıkı ve hızlı örgüsü dramatik yapıyı güçlendiriyor. Filmin tek eleştirilebilir yanı da oyunun bu özelliği ile ilgili: Her ne kadar Richardson bir çeşit populisme'e düşmekten dikkatle kaçınmışsa da bu kaygı sonunda filmi üç kişinin psikolojik ilişkilerinin dar çerçevesi içinde bırakmış. Bu yüzden bütün Özgür Sinemacılar gibi Richardson da saptamakla yetiniyor. Eleştiriyor ama devrimci değil. Konu bir çeşit alınyazısı gibi gelişiyor. Oyunun sonu önceden belli: Kızın yaşantısı, anasınınkini tekrarlamaktan öteye gitmeyecek. Ve İngilteredeki yeni adları ile bir «homophile» olan homoseksüel genç, genç kızın bu alınyazısına katlanmasını sağlıyacak, onun isyanını yatıştıracak bir «müsekkin» den başka birşey değil.

Bu özelliği bir yana bırakılırsa Bir Tadım Bal, hem Richardson'ın, hem de çağdaş İngiliz sinemasının önemli filmlerinden biridir.

onat kutlar

FEUILLADE SAYGISI

FANTOMA/JUDEX GEORGES FRANJU yönetiminde çevrilmiş bir Fransız yapımı 1964 - Senaryo/Louis Feuillade ve Arthut Bernede'den Jacques Champreux - Konuşmalar /Francis Lacassin Görüntüler/Marcel Fradetal Müzik/ Maurice Jarre - Kurgu/Gilbert Natot Dekor/Robert Giardini Oyuncular/Channing Pollock, Francine Bergé, Edith Scob, Michel Vitold, Theo Sarapo, Sylva Koscina.

Bir yeniden çevirimin çeşitli sakıncalarını baştan kabullenerek işe girişen Franju, Louis Feuillade'in anısına adadığı Judex'de bütünüyle Feuillade'ın 1916'da hazırladığı, 12 bölümlük, sessiz Judex'ini izliyor, amacının salt çok sevdiği Feuillade'i, onun yaptığını canlandırmaktan öteye gitmediği apaçık.

Feuillade yirminci yüzyılın başlarında sinemanın endüstrileşmesi sıralarında örgütlenmiş iki büyük tekelin, Pathé ile Gaumont'un arasındaki çekişmede her iki ortaklıkta da çalışmış, polisiye filimler türünün öncüsü olmuş, aynı yıllarda Andre Antoine'ın tiyatroda yaptığını (yalın, günlük anlatım, tabiîlik) sinemada uygulayarak daha yeni yeni filizlenen sinema sanatını dar, sığ, tiyatromsu anlayışlardan kurtarmış kişiydi. Breton, Eluard, Aragon gibi gerçeküstücülerle yakın ilişkileri vardı, giderek bir ara gerçeküstücülerden esinlenen Feuillade Vampirler ve Fantomalar'dan sonra, 1916 - 17'de çevirdiği bölüklü dönem Fransız filimlerinin tipik örneği niteliğindeki Judex serisiyle o çağların yaygın bölüklü filim ya da ciné-roman denilen çığırına uyuyordu.

O bilinen Franju'lüğünü, Resnais'nin yanısıra savaş sonrasının en ilginç belge filimlerini veren, La tete contre les murs'ü Les yeux sans visages'ı, Thérese Desqueyroux'yu, Thomas l'imposteur'ü ortaya koyan başarılı Franju kişiliğini bir kenara bırakan bu Fransız sinematek'inin kurucusu, çocukluğunda 1. Dünya Savaşı sıralarının kolayca adlandırılamayan, garip, buruksu ortamı içinde gördüğü, etkileyici bir eski dostu yıllar sonra yeniden yaşatmak, başkalarına da göstermek isteğiyle hareket ediyor.

(Buna başka bir örnek, aklıma hemen Dedektif Harry Dicksonun serüvenleri tasarısıyla yanıp tutuşan ama bunu bir türlü gerçekleştiremeyen Resnais geliyor.) Tabii bu demek değil ki Judex apayrı bir Franju filmidir, hayır o da gerçekle gerçekdışının, kara bir alayla hayal gücünün kaynaştığı, yoğun, kural tanımayan, korku ve yılgılı Franju yapıtları çizgisinin bir ucudur.

Judex bir masal kişisidir, 1915 lerde yepyeni bir alan olan sinema için çok geçerli bir hammaddeydi, bugünkü Bondmania furyası benzeri toplumun imgeleminde efsaneleşmişti. Ama ayrıksı bir yanı vardı, Fantoma, Vampir v.b. gibi değildi o, (filme gayet ilgisiz Fantoma adı yakıştırılmış) Judex hak ve gerçeketen yana, yargılayan ve yargılarını kendi yerine getiren bir tüze savunucusuydu. Kara giysileri, savrulan pelerininiyle tanrısal tüzeyi sürekli koruyan ve yaşatan, gizemli, fantastik bir hayal kahramanıydı. O çağlardaki genel boşalımın sinema alanında su yüzüne çıkan ürünlerinden biriydi. Bu yirminci yüzyıl başı kahraman/şövalyesinin çocuksu olarak nitelendirilebilecek serüvenlerinin ardında kimi zaman ruhbilimsel, toplumsal sorunlar işleniyordu. Ve bunların, bugünün emperyalizm pohpohculuğu, yozlaşmış cinsellik numaraları, adların (Ursula) kendiliğinden zorunlu kıldığı ayarsız, çarpık erotisme eklentileri, kuru bir science - fiction yutturuculuğu ile dopdolu modern James Bond'larından daha saygıdeğer olduğu ileri sürülebilir, tartışılabilir. O ayrı.

Judex'deki olaylar dokusu çok yalın, çok sade. Franju, sesin sağladığı olanaklarla Judex'in düşsü olduğu kadar şiirsel de olabilen serüvenlerine önemsizce bir iki değişiklik eklemiş.

Bu değişiklikler filmin çok serial bir biçimde gelişmesinin nedeni belki. Anlatılan kısaca özetlenirse, Judex kızını sevdiği bankacı Favraux'ya karşı savaşıyor ve sonunda onu yeniyor. Arada kötülük simgesi Musidora'yı oldukça çekici Francine Bergé'le yeniden canlandırıyor Franju. Örgünün gerisinde, Franju'nün belgeciliğinin sağladığı akıcı anlatımı, duru, parlak çekimlerle (duvarlara sinek gibi tırmananlar, damlar üzerinde biri apak, biri baştan ayağa kapkara giysili iki kadının bale yaparcasına sessiz, sinir bozucu ölüm kalım dövüşü, vb.) bezediği oturmuş sinema dili filmin içsel uyumunu oluşturuyor, anlatılanlara düzenleyici bir bütünlük kazandırıyor. Bir hokkabaz çevikliği gerektiren Judex'de, rolünün altından rahatlıkla kalkıyor Channing Pollock. Franju'nün demirbaş oyuncusu haline gelen Edith Scob, Michel Vitold, Theo Sarapo da başarıyla oynuyorlar. Katıksız sinemacı Franju filmini işlek bir biçimde teknik ustalığıyla atbaşı yürütmesini biliyor; görüntüleri, çok iyi kullanılan dekoru, Maurice Jarre'ın çarpıcı müziğini birarada katıştırarak sunuyor, bütün ayrıntıları toplayarak dingin bir birleşime vardırıyor. Judex dolayısıyla Franju'nün Feuillade tutkusuna, Feuillade'a saygı çabasına omuz silkilebilir ama sinema olarak Franju'nün başarısı kesinlikle kendini kabul ettiriyor. Judex denemesi, Türkiye'de tanınmayan Georges Franju'yü yeterince tanıtıcı nitelikte bir yapıt. Sonuç olarak denebilir ki, bir sürü uyuntu filmin doluştuğu şu sıralarda, türü içinde sağlam, tutarlı bir filim olan Judex gibi gerçek bir sinema dersinden alınacak çok şey vardır.

sungu çapan

CLEOPATRA. Bilinen konu bir kez daha perdede. Mankiewicz'in bu Cleopatra'sı sinema tarihinin en pahalı yapımıymış. Şu da eklenebilir: sinema tarihinin en kof filmi olmaya da adaydır.. (E. Taylor, R. Burton, R. Harrison)

●● TATLI HAYAT / LA DOLCE VITA. Fellini, Dolce vita, 8 1/2, Giulietta üçlemesinin ilkinde, yıllar önceki bir tasarısını çağdaş Roma aristokrasine uyguluyarak gerçekleştiriyor. Ayrı çevrelerin ortasında kararsız, dengesiz sürüklenip giden bir Marcello ve soysuzlaşmaya varacak bir ortamın amansız eleştirisi. Filmin baş oyuncusu Marcello'yla birlikte bu Roma'dır. Fellini çokluk aklına estiği gibi, anında çalışıyor (mucize, çılgın parti sahneleri vb) ve bütün eserinde görüldüğü gibi, tartışmacı, töreci yanı burada da yadırgatıyor. (M. Mastroianni, A. Aimée, A. Ekberg, A. Cuny)

ÇIRGIN KAHRAMAN / ALLEZ FRANCE. Başarılı La Belle Americaine'den sonra Robert Dhery güldürü türünde en kolay yolu seçmiş: Amerikan «gag» lı güldürü geleneğine kötü bir öykünme. Bir rugby maçının olayları arasında en beylik İngiliz tipleri, en beylik Fransız tipleri ve bitip tükenmek bilmeyen bir kovalamaca. (Robert Dhery)

●● BAHARDA HÜCUM / CHEYENNE AUTUMN. Büyük bir Western ustasının can çekişen bir türde yapabileceği birkaç çıkıştan biri: Destan. Ağır ve güzel ritmi, derinlemesine görüntüleriyle Amerikada Kızılderili ırkının tükenişinin buruk şiiri. Toplumsal eleştiri yönü yer yer sert, ama bütün Amerikan filmlerinde olduğu gibi gene de tavizci. Bu uzlaşıcı tutum filmi «başeser» olmaktan alıkoyuyor. Sonuç: Yeni bir Western, yeni bir Ford. (R. Widmark, C. Baker, K. Malden, J. Stewart)

● VAHŞİ AVCI / HATARİ. Bir avcı gurubunun Afrikadaki serüvenleri, gergedanlar, zürafalar, maymunlar ve bu arada unutulmayan bir gönül hikâyesi. Hawks, kurduğu yalın örgüyü, Hawksien sitilinin bütün belirgin özellikleriyle, incelikleriyle, bu tür filimlerin tekdüzeliğine kapılmadan açıyor, yayıyor, yürütüyor. Hawks'ın en beğendiği filmi olan Hatari, hareketli, ilgi çekici bir çalışma. (J. Wayne, H. Kruger, E. Martinelli, G. Blain)

DOKTOR NO / DR. NO. James Bond'un sinemaya uygulanan ilk serüveni, bugüne değin kullanılan bir formülün en ölçülü örneklerinden biri. Science - fiction'la casusluk hikâyesi karması, çarpıcı bir giriş, sürükleyici bir tempo ve Bond serüvenlerine özgü ırkçılık sadizm öğeleri. G-men yöntemleriyle çalışan vatan kurtarıcı bir ajanla sarı tehlikeyi temsil eden Dr. No karşı karşıya. Atom laboratuvarları, gizli geçitler, Terence Young'un düz anlatımı ve Ursula Andress'in erotik gücü. Hepsi bu filmde. (S. Connery, U. Andress, J. Kitzmiller)

ŞAHANE KOCA / IL MAGNIFICO CORNUTO. Pietrangeli'nin, F. Cromelynck'in oyunundan uyarlanmış farsa yakın güldürüsü. Vodvile elverişli bir olayın arkasında gizlenen yergi, yüksek burjuvazi taşlaması, Ugo Tognazzi'nin başarılı oyunu, Cardinale'nin çarpıcılığı kimi aksaklıkları örtüyor. (U. Tognazzi, C. Cardinale, B. Blier)

●● BİR TADIM BAL / A TASTE OF HONEY. Shelagh Delaney'in aynı adlı oyunundan genç yönetmen Richardson'un biraz teatral kalan ama gene de başarılı uygulaması. Çok tıkırında bir ritm, gerçekçi bir çevre betimlemesi, dikkati hep ayakta tutan İngilizlere özgü psikolojik örgü. (Rita Tushingham, D. Bryan, R. Stephens, M. Melvin)

GÜNEŞSİZ DÜNYA / LE MONDE SANS SOLEIL. Denizaltı filimlerinin ustası Cousteau, büyük başarı kazanan Sessiz Dünya'dan sonra bir kez daha sonsuz güzelliklerle dolu denizaltının mavi evrenine el atıyor. Dikkatli bir kurgu ve etkileyici bir müzik.

AŞKA DOYMAYANLAR / LES PIANOS MECANIQUE. Ünlü İspanyol yönetmeni Bardem'in bir iki yer dışında gerileme dönemine girdiğini kanıtlayan, iddialı «yabancılaşma» filmi. Turistik İspanya manzaraları yeni bir şey getirmiyor, Gabor Pogany'nin görüntüleri anılmalı. (M. Mercouri, H. Kruger, J. Mason)

●● FANTOMA / JUDEX. Georges Franju, sessiz filim çağının Judex'ini tekrarlarken başarılı bir anlatımla Louis Feuillade'ı anıyor. Bu sezon gösterilen en iyi filimlerden biri. (C. Pollock, E. Scob, F. Bergé)

(Not: Yeni Sinema hazırlandıktan sonra, önceden önümüzdeki günlerde gösterileceği bildirilen Franju'nün Judex'inin gelecek sezona kaldığı öğrenilmiştir. Duyururuz.)

korkunç

IVAN

1. ve 2. bölümler

eisenstein

sinematek'te

5 Lira